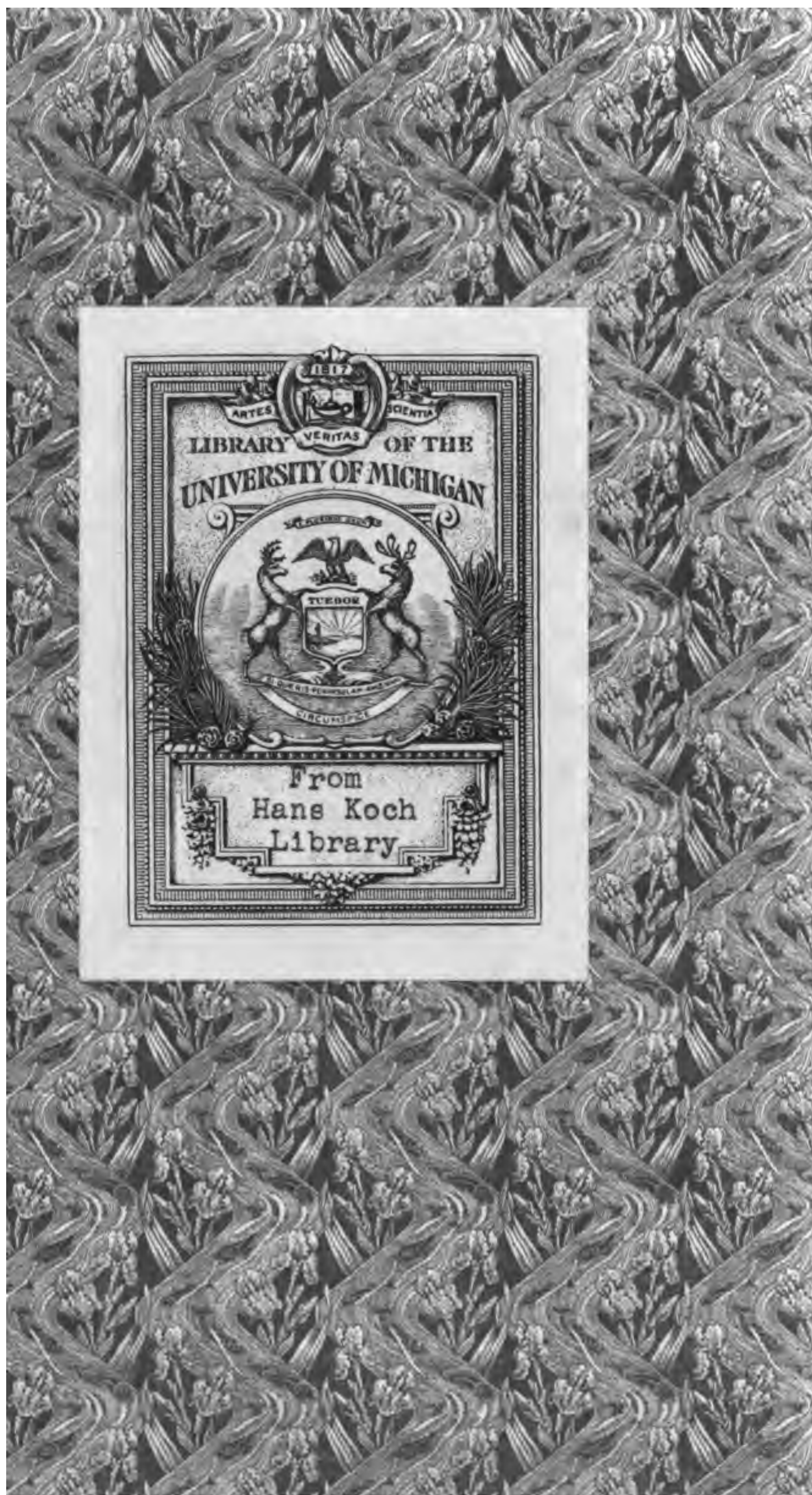
Emil Reich

# Ibsens Dramen





1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE
From
Hans Koch
Library



Henrik Ibsens Dramen.

Andere Schriften desselben Verfassers:

**Schopenhauer als Philosoph der Tragödie.** 1888.

**Grillparzers Kunstphilosophie.** (Wien, Manz, 1890.)

**Gian Vincenzo Gravina als Ästhetiker.** (Sonderabdruck aus den Sitzungsberichten der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu Wien, 1890.)

**Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Volksklassen.** (Leipzig, Friedrich, 1892; 2. Auflage 1894.)

**Franz Grillparzers Dramen.** (Dresden und Leipzig, E. Pierson's Verlag, 1894.)

**Volkstümliche Universitätsbewegung.** (Bern, Steiger, 1897.)

**Kunst und Moral.** Eine ästhetische Untersuchung. (Wien, Manz, 1901.)

# Henrik Ibsens Dramen

Zwanzig Vorlesungen
gehalten an der Universität Wien

von

Emil Reich,
Professor der Ästhetik.

Fünfte vermehrte Auflage.



E. Pierson's Verlag (R. Lincke, k. u. k. Hofbuchhändler)
Dresden 1906.



Druck v. R. Lincke (Pierson), Dresden, Str[illegible]

(1902)

Dies Werk widmete ich, als es zuerst erschien, der stürmischen, vorwärtsstrebenden Jugend; bei seinem vierten Gang in die Welt werde nun auch dem bedächtigen, rückwärtsblickenden Alter sein Recht. Dir, die seit 25 Jahren in trauernder Zurückgezogenheit den Gatten beklagt, der in unermüdlicher, erfolgreicher Arbeit keinen Ruhetag kannte, stets der Pflicht lebte und der Sorge für die Seinen, Dir, die mit Kummer deinen Jüngsten von der für ihn gebahnten Straße sich abwenden und Wege wandeln sah, die Dir Irrpfade schienen, Dir, deren hohe Jahre volle geistige Frische und regen Anteil für Kunst und Wissenschaft bewahren, Dir gelte fortan dies Buch ebensosehr wie der Jugend, Dir, liebe Mutter!

(Charlotte Reich, gestorben nach langem schweren Leiden in der Nacht vom 20. zum 21. Mai 1904.)

# Inhaltsverzeichnis.







## Aus der Vorrede zur ersten Auflage.

Am 19. März 1891 sprach ich im Wiener „Verein für erweiterte Frauenbildung“ zur Geburtstagsfeier des norwegischen Dramatikers über „Ibsen und das Recht der Frau“. Schon dieser Vortrag (abgedruckt im Jahresbericht über das III. Vereinsjahr 1890/91) enthält die Grundgedanken des vorliegenden Buches. Immer wieder von der modernen norwegischen Literatur angezogen, war ich von anfänglicher Gefolgschaft Ibsens zu unwilliger Gegnerschaft übergegangen, um mich endlich zu begreifender Erkenntnis durchzuringen, den Schriften über den Dichter aber völlig fremd geblieben; erst damals sah ich Henrik Jägers literarisches Lebensbild „H. Ibsen, 1828—1888“ durch. Weder Jägers verdienstvolles Buch, noch L. Passarges Werk (1883) über Ibsen, noch auch die geistvollen und tief eindringenden Skizzen von Georg Brandes (1883) und Charles Sarolea (1891) schienen mir den Stoff zu erschöpfen. So wurde es mir zur inneren Notwendigkeit, meine Anschauungen über den Dichter mir selbst und anderen ausführlicher klarzulegen und im Wintersemester 1891/92 behandelte ich dies Thema im Rahmen eines umfassenderen Universitätskollegs über Ästhetik. Die Ibsen betreffenden Partien wiederholte ich im Winter 1892/93 in einem besonderen Kolleg. Unterdessen wurden mir noch folgende einschlägige Werke bekannt: 1892 Lou Andreas Salomés mit geistreicher Eigenwilligkeit entworfene Porträts von sechs „Frauengestalten Henrik Ibsens“, Ph. Schweitzers „Geschichte der skandinavischen Literatur“, Adolf Strodtmanns „Geistiges Leben in Dänemark“, E. H. Schmitt „H. Ibsen als psychologischer Sophist“, 1893 erst Otto Brahm „H. Ibsen, ein Essay“, und Leo Berg „H. Ibsen und das Germanentum in der modernen Literatur“, außerdem natürlich viele Zeitungsartikel, doch glaube ich nicht, daß diese auf meine nun fixierten Ansichten noch irgend einen erheblichen Einfluß gewinnen konnten.

Es lag nicht in meiner Absicht, jenen, die über Ibsen gern auch mitsprechen möchten, ohne seine Dramen zu kennen, eine Notbrücke zu bauen, vielmehr wird volle Vertrautheit mit dem Dichter als selbstverständliche Vorbedingung betrachtet. Was ich wollte, war lediglich im Sinne von Anatole France, die Eindrücke wiedergeben, welche Meisterwerke auf mich gemacht hatten. Werke, nicht der Mensch! Ich habe Ibsen zwar wiederholt (in München) gesehen, aber jede Gelegenheit ihn zu sprechen, wie sie 1891 in Wien und in Christiania verlockend nahe lag, absichtlich unbenützt vorübergehen lassen, denn solcher kurzer, persönlicher Verkehr kann nicht die Tiefen einer fremden, stolzen Seele erschließen, wohl aber das aus den Werken geschöpfte Urteil trüben und die Freiheit der Äußerung beengen. Ich kenne aus eigener Anschauung alle Orte, wo der Dichter gelebt und gestritten; was über seine äußeren Lebensumstände, so weit dies nötig erschien, eingeschaltet wird, geht meist auf Jaeger, Brandes und Passarge zurück.

Ich gebe hier den Ibsen, wie er mir erscheint, und was ich aus seinen Dramen herausgelesen, gebe es zunächst meinen Wiener Hörern, durch deren rege Teilnahme aufgemuntert, dies Buch entstand. Diesem hoffnungsfreudigen, siegesmutigen, neuen Geschlecht, das über die Dekadenzvorliebe der Kraftlosen mit lächelnder Verachtung hinwegschreiten wird, widme ich dies Buch.

31. Mai 1893.

---

## Vorrede zur dritten Auflage.

Das vorliegende Werk erscheint in dieser neuen Auflage dem äußeren Umfang nach erheblich vermehrt, dem inneren Charakter nach fast unverändert. Neu eingeschaltet wurden die Vorlesungen über „Klein Eyolf“ (zuerst abgedruckt in der „Deutschen Dramaturgie“, Februarheft 1895), „John Gabriel Borkman“ („Ethische Kultur“, März 1897), „Wenn wir Toten erwachen“. Größtenteils neu ist die Vorlesung „Technisches“, einschneidend neu bearbeitet „Jugend und Jugenddramen“. Auch sonst fehlt es nicht an ergänzenden Zusätzen in jedem der Abschnitte.

Von den seither erschienenen Publikationen über Ibsen sind an erster Stelle Anton E. Schönbachs 50 Seiten in der wenige Wochen nach diesem Buch veröffentlichten vermehrten Auflage der Schrift „Über Lesen und Bildung“ zu nennen; der Übereinstimmung mit ihm in allem Wesentlichen darf ich mich herzlich freuen. Max Nordaus „Entartung“ schlägt Ibsens Bedeutung auffallend gering an. Roman Woerner bringt viel Material über „Ibsens Jugenddramen“ (1895). Adalbert von Hanstein glaubt mit Unrecht einen ganz neuen Standpunkt zu vertreten, wenn er (1897) sein Buch „Ibsen als Idealist“ betitelt. Edgar Steiger „Henrik Ibsen und die moderne Gesellschaftskritik“ (1898) und Axel Garde „Der Grundgedanke in Henrik Ibsens Dichtung“ sind wertvolle Beiträge zur Ibsen-Literatur. Die „Festskrift i anledning of hans 70 de Foedselsdag“ (1898) konnte für Biographisches benutzt werden.

Auf einer Nordkapfahrt besuchte ich um Sonnenwende 1896 den greisen Dichter in Christiania, nachdem er mich bereits im Februar 1894 in einem warmen Dankschreiben für mein Buch hiezu eingeladen. Absichtlich wurde nichts, was in diesen sechs Tagen zur Sprache kam, hier verwendet, auch aus Briefen nur wenige Details, zu deren Publikation ich mich vorher ermächtigen ließ. Es scheint mir ungehörig, anders zu verfahren. Auch die Kritik nahm dies Werk zumeist sehr wohlwollend auf. Für diejenigen, welche meinen, ich hätte den Individualisten Ibsen mißverstanden, sei ausdrücklich bemerkt, was der aufmersame Leser selbst herausfindet: Der Sinn dieser Vorträge ist es gerade, zu zeigen, daß Ibsen, obwohl Individualist nach seiner Herzensneigung, durch seine Dramen die Unhaltbarkeit des extremen Individualismus und die Notwendigkeit sozialer Weltanschauung erweist. Es ist wahrlich leicht genug, das Individualistische in Ibsens Denkweise zu erkennen. Mir schien das soziologische Problem interessanter, wie diese Individualität zum Teil gegen ihren Willen durch den Eindruck ihrer Werke zur Begründung einer sich neu gestaltenden sozialen Weltansicht beiträgt. Darum ist es, das sei wiederholt, nicht die Persönlichkeit mit ihren Absichten, die uns hier beschäftigt; es sind die selbständig gewordenen Werke und ihre Wirkungen. Ich schreibe nicht als Biograph, sondern als Soziologe. Der Anteil der Leserwelt dürfte beweisen, daß auch eine solche Betrachtungsart von Nöten war.

15. Januar 1900.

# Vorrede zur vierten Auflage.

Durch mehrere Monate fehlte dies Werk im Buchhandel, da mich die Verlagshandlung erst, als die dritte Auflage vergriffen war, hiervon in Kenntnis setzte. Eine eingreifende Neubearbeitung wurde möglichst rasch durchgeführt. Die Einteilung wie der Charakter des Buches blieben im Wesentlichen zwar unverändert, doch folgte ich Anregungen meiner Leser, indem ich die biographischen Angaben, insbesondere nach der theatergeschichtlichen Seite hin, stark vermehrte. Das Material hiefür liegt ja bei den verstorbenen norwegischen Ibsen-Biographen Jäger und Halvorsen zum guten Teil vor und ist jetzt für jeden der Sprache auch nur notdürftig Kundigen noch bequemer als im III. Band von J. B. Halvorsens „Norsk Forfatter-Lexikon“, der 1892 erschien, die Ibsen behandelnden Bogen (S. 1—89) wurden aber schon 1889 gedruckt, aus seinen Einleitungen zu den zehn Bänden der „Samlede Vaerker“ (Kopenhagen, Gyldendal [Hegel], 1898—1902) zu entnehmen. Ich begnügte mich allerdings nicht damit, diese Angaben über Erstaufführungen zu exzerpieren, sondern habe sie, soweit es mir möglich war, kontrolliert, ergänzt und mehrfach berichtigt. Die historische Reihenfolge der Dramen behielt ich streng bei und fühle mich hierin durch Ibsen selbst bestärkt, der statt jeder Vorrede zu den „Samlede Vaerker“ den Wunsch ausspricht, seine Werke sollten in der Aufeinanderfolge, in der sie entstanden, auch aufgenommen werden. Dem Umfange nach wuchsen die Abschnitte über „Die Kronprätendenten“, „Brand“, „Peer Gynt“, „Kaiser und Galiläer“, „Technisches“ am stärksten, größere Zusätze erfuhren sodann die Vorlesungen „Nordische Heerfahrt“, „Das Puppenheim“, „Gespenster“, „Hedda Gabler“, „Rückblick“, doch blieb kein Kapitel ohne Einschaltungen und Nachträgen, so daß statt 421 nun 515 Seiten vorliegen.

Berichtigt wurden überall die Zitate. Es war zuerst meine Absicht, sie in Übereinstimmung mit den neun Bänden der „Sämtlichen Werke“ (Berlin, Fischer, 1898—1903; Herausgeber: Brandes, Elias und Schlenther) zu bringen. Indessen zeigte sich bei genauer Vergleichung mit dem nun authentisch-feststehenden Text des

Originals in den „Samlede Vaerker", daß nicht selten allzu freie Übertragungen, auch Irrungen (einige sind in diesem Buche vermerkt, eine Liste anderer ließ ich unveröffentlicht) vorkommen. Öfters werden einzelne Worte willkürlich weggelassen, Ausdrücke der Schriftsprache durch Dialektworte wiedergegeben. Ich führe dies in der Hoffnung an, bei einer Neuausgabe des verdienstlichen Unternehmens diese Mängel beseitigt zu finden. Hier mußten, besonders bei den modernen Dramen, wiederholt lieber die älteren, sich dem Original eng anschließenden, daher auch sinngetreueren Fischer-Ausgaben verwendet, gelegentlich Passarge und die schönen Übersetzungsproben Woerners für die Versstücke herbeigezogen werden, etwa die Hälfte aller Zitate in Vers und Prosa aber übersetzte ich selbst neu, nicht um zu zeigen, wie es gemacht werden soll, sondern um den Sinn so zu geben wie er mir erschien. Da ich meist nur einzelne Sätze bringe, durfte ich einige Male auch auf den Reim verzichten, um den Sinn klarer hervorzuheben, bei ganzen Strophen ging dies natürlich nicht. Gerade durch möglichste Worttreue strebte ich danach, den Sinn klarer wiederzugeben. Nur ein Meister der Übersetzungskunst darf es wagen, sich freier zu bewegen und doch dem Sinn getreu zu bleiben. Von lauter Meistern scheinen mir aber die vorliegenden Übersetzungen nicht herzurühren. Die Kenntnis des Originals ersetzen sie noch nicht vollständig.

Auch diesmal seien hier jene Werke der bereits sehr reichhaltigen Ibsen-Literatur genannt, die zu den im Buche bereits verwerteten neu hinzukamen. Mitte Mai 1900 erschien der erste Band des „Henrik Ibsen" von R. Woerner; die geplanten zwei Bände sollen den Gegenstand, besonders in philologisch-historischer Hinsicht, erschöpfen. Woerner gibt auch ausführliche Inhaltsangaben. Lediglich mit den modernen Schauspielen hat es Berthold Litzmann zu tun. Auch er nennt sein hübsches Büchlein „Ibsens Dramen" mit dem Untertitel „1877—1900" (1901). Aus Zeitschriften zusammengefaßt sind Leo Bergs Studien „Henrik Ibsen" (1901). Rudolf Lothars „Henrik Ibsen. Mit 100 Abbildungen" (Ostern 1902), bietet eine erste Einführung in den Gedankenkreis des Dichters, die für diesen Zweck gewiß sehr geeignet ist. Philipp Steins „Henrik Ibsen" (1901) enthält eigentlich nur die Berliner „Bühnengeschichte seiner Dichtungen", 35 Illustrationen sind beigegeben. Den vierten Band seiner „Dramaturgie des Schauspiels"

(2. Auflage, 1902) beginnt Heinrich Bulthaupt mit 200 Seiten über Ibsen. Schon 1892 erschienen zwei hervorragende Schriften, die mir erst spät bekannt wurden: des unitarischen Geistlichen Philip H. Wicksteeds „Four lectures on Ibsen“ und Auguste Ehrhards „Henrik Ibsen et le théâtre contemporain“, auch diesen Vorgängern, wie den Nachfolgern bin ich für manche Bemerkung zu Dank verpflichtet. Irrungen anderer Autoren stellte ich zumeist stillschweigend richtig, nur dort, wo ich Gefahr lief sonst selbst des Irrtums geziehen zu werden, betonte ich die Abweichung. Herr Lehrer Ingulf Quam in Christiania, Halvorsens Schwager, verschaffte mir freundlichst mehrfache Auskünfte, die Theateragentur Felix Bloch Erben (Adolf Sliwinski) in Berlin stellte mir ihre Tabellen über Ibsen-Aufführungen zur Verfügung, Professor Ehrhard revidierte mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit die Daten über Pariser Aufführungen: diesen Förderern sei hiermit bestens gedankt. Besonderen Dank habe ich ferner Herrn Staatsrat Dr. Sigurd Ibsen abzustatten, der, in Vertretung seines Vaters, zahlreiche Anfragen auf das Entgegenkommendste beantwortete und mir noch unbekannte biographische Einzelheiten mitteilte.

Wenn der subjektive Standpunkt festgehalten wurde, so bedeutet dies nicht den Verzicht auf gerechte Würdigung des Dichters, sondern es geschieht in der Überzeugung, daß derjenige, welcher stets der Subjektivität seiner Anschauungen eingedenk bleibt, gerade darum vorsichtiger sein und eher der objektiven Wahrheit nahekommen wird, als wer von seiner Objektivität durchdrungen ist und eben darum leicht subjektive Meinungen mit dem Anspruch auf Allgemeingiltigkeit verkündet. Auch zu einer rein künstlerischen Beurteilung vermag ich mich nicht zu verstehen, da eine solche das nicht erzielen kann, was hier beabsichtigt ist: zu zeigen wie Ibsen eine starke, wirkende Macht für die Lebensgestaltung unserer Zeit wurde. Daß der Kunstwert bloß ein Teil des umfassenderen Lebenswertes einer Dichtung ist, glaube ich in meiner Untersuchung „Kunst und Moral“ seither nachgewiesen zu haben. Möge es dieser Arbeit, die den Lebenswert der Schöpfungen Ibsens dartun will, vergönnt sein auch selbst einigen Lebenswert bei ihren Lesern, wie früher bei den Hörern, zu erlangen!

31. August 1902.

# Vorrede zur fünften Auflage.

Da ich mit anderen dringlichen Aufgaben beschäftigt war, verzögerte sich die Umarbeitung dieses im Buchhandel daher längere Zeit nicht erhältlichen Werkes. Die erst nach Erscheinen der vierten Auflage zu Weihnachten 1902 bekannt gewordenen Prosaschriften im 1. Band der deutschen und 10. Band der dänischen Gesamtausgabe, sowie die Weihnachten 1903 veröffentlichten Briefe Ibsens konnten nun mit herangezogen werden. Die Angaben über Erstaufführungen und Übersetzungen wurden tunlichst ergänzt. Auch andere Einschaltungen fehlen in keinem Abschnitte; kleine Streichungen fanden statt, um den Umfang nicht noch mehr zunehmen zu lassen. Da die immer stärker anschwellende Ibsen-Literatur aller Kultursprachen mir keine wesentliche Anregung zu Abänderungen bot, wird sie hier nicht weiter verzeichnet. Der prinzipielle Standpunkt dieser Vorträge blieb ungeändert.

15. Dezember 1905.

**Der Verfasser.**

# I.

# Jugend und Bergenser Dramen.

**(Catilina. — Das Hünengrab. — Johannisnacht. — Die Herrin von Östrot. — Das Fest auf Solhaug. — Olaf Liljekrans.)**

---

Die Kühnheit des Versuches in diesen ernster Wissenschaft geweihten Räumen über die Werke Ibsens, eines noch Lebenden und Schaffenden zu sprechen, möchte leichtlich Mißdeutung und daher Mißbilligung erfahren. Exakte Behandlung im Sinne neuerer Literarhistorie ist da gewiß nicht denkbar, wo es fast an allen Hilfsmitteln der methodischen Forschung gebricht, an genauer Kenntnis der Lebensumstände, der Einwirkungen, die sich dem Werdenden aufdrangen, der Entstehungsgeschichte seiner Dramen, und wo sich kaum noch beurteilen läßt, welche Wandlung im Fühlen und Denken der nach ihm kommenden Generation seine Werke hervorriefen. Auch die volle Objektivität mangelt, die, soweit sie überhaupt erreichbar, nur historische Ferne verleihen kann. Ohne weiteres sei nun eingeräumt, daß eine gute, über Erlebnisse und Schöpfungen eines hervorragenden Geistes vollen Aufschluß gewährende Biographie, die uns zeigt, warum dieser Mann gerade solche Bahnen einschlagen mußte und was ihn dabei förderte und hemmte, wie er der wurde, als welchen die Welt ihn kennt, erst möglich wird, wenn er selbst und seine Zeitgenossen bereits der Vergangenheit angehören, wenn alle Dokumente dem Forscher rückhaltlos zur Verfügung gestellt sind. Was heute schon geboten werden könnte, scheint doch bloß persönliches Meinen, subjektives Fürwahrhalten ohne sichere, zweifellose Berechtigung. All dem sei beigestimmt und die schwierige Aufgabe dennoch unternommen. Vielleicht ist das Wagnis trotzdem nicht

unnütz, nichts anderes, als die rein persönliche Auffassung auszusprechen, jenen Eindruck, welchen Ibsens Dramen auf mich gemacht, jene Ideen, welche sie in mir geweckt, ob sie auch nicht immer dem entsprechen sollten, was der Poet selbst mit bewußter Absicht wollte und erstrebte. Um es kurz zusammenzufassen, unsre Absicht soll weniger sein uns **über** Ibsen zu orientieren, als vielmehr uns **an** ihm zu orientieren.

Wir leben in einer Zeit des Überganges, in der Altes versinkt, Neues emporsteigt, alles schwankt, nichts sicher erwiesen scheint. Es gärt in den Köpfen, es wogt in den Herzen, eine unklare Unruhe hat die Welt erfaßt. Die bangen Todesschauer des Vergehenden, die dunkeln Ahnungen eines Werdenden durchzittern die Seelen. Eine langvererbte Weltanschauung will sterben gehen, aber vollgültiger Ersatz ist noch nicht gefunden und weil noch keine neue begeisternde Idee von ausreichender Lebenskraft die dahinsiechende abgelöst hat, empfinden wir eine unheimliche Leere rings um uns her und ein tiefwurzelnder horror vacui treibt jeden, den frei gewordenen Raum irgendwie auszufüllen. In Vorlesungen über soziale Frage und soziale Ethik wird dies auf ethischem Gebiet näher darzulegen sein, hier wollen wir die Krankheitsgeschichte des dahingeschiedenen neunzehnten Jahrhunderts auf ästhetischem Wege zu ergründen suchen.

Ästhetik ist ja, worauf schon das griechische Wort αἴσθησις hindeutet, die Lehre vom Gefühl, die Wissenschaft des Gefühls. Die Kunst, das Gefühlsleben längst vergangener Perioden der Menschheitsgeschichte zu ergründen, sich dasselbe aus den Phantasieschöpfungen, die ihren besonderen Beifall oder auch ihr entschiedenes Mißfallen erregten, zu verdeutlichen und es zu erklären, diese Kunst muß der moderne Ästhetiker besitzen, soll er seiner Aufgabe gerecht werden. Darum bieten ihm für seine Absichten Anthropologie und Psychologie, insbesondere Völkerpsychologie, sowie die Historie als politische, Kultur-, Kunst-, Literatur-, Religions- und Wirtschafts-Geschichte bessere Stützen als die alte Metaphysik. Aber die Ästhetik will nicht nur den Totengräber spielen. Die Wissenschaftlichkeit der Kunstbetrachtung beruht für sie nicht in überlegener, kühler Abwehr gegen das Lebendige. Sie erblickt ihre Aufgabe nicht lediglich darin, tote Künstler zu sezieren und je nach dem Leichenbefund in sorgsam rubrizierten Fächern des großen historischen Sammelkastens zur

ewigen Ruhe beizusetzen. In Zeiten, wie die unseren, sind die Späher naher Zukunft für die Philosophie der Kunst bedeutungsvoller als die unmittelbar vorher ins Grab gestiegenen Generationen. Es gilt, sich in jene Probleme zu vertiefen, welche die tastende, suchende Kunst der Gegenwart aufwirft, um uns durch die Methode ästhetischer Forschung über die geistige Struktur und das Gefühlsleben der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zu unterrichten. Die anschaulichste, bedeutsamste Verkörperung der Geisteskämpfe dieser Jahrzehnte tritt uns in Henrik Ibsen entgegen; an ihm versuchen wir die durchgemachten Wandlungen und das Ziel, dem die Epoche letzten Endes bewußt oder unbewußt zustrebt, aufzuweisen.

Franz Grillparzer fand das treffliche Gleichnis, Dichtungen seien „gelöste Teile" vom Leben des Poeten; darum führen sie ihr eigenes Dasein unabhängig von jenem des Erzeugers. Wie die leiblichen Eltern den Charakter ihrer Kinder oft minder richtig beurteilen als Fremde, ebenso gilt dies von geistigen Eltern. Auch dem Autor stehen die fertigen Werke selbständig, nach Jahren sogar entfremdet gegenüber. Bei dem redlichsten Bemühen, sich in frühere Zeiten und Anschauungen zurückzuversetzen, mischen sich doch aus den dazwischen liegenden Epochen stammende Ideenassoziationen störend ein und fälschen das Erinnerungsbild. Darum schon wird der Dichter selbst sehr häufig nicht der beste Ausleger seiner Werke sein, besonders der Dramatiker wird manchmal die Erfahrung machen, daß vorzügliche Schauspieler seine Gestalten in einer Weise vorführen, die sogar ihm das, was er wollte, heller vor Augen bringt als es ihm jetzt, wo die künstlerische Weihe des Schöpfungsdranges längst verrauschte, im Geiste gegenwärtig lebt. Der Ästhetiker soll diesen wertvollen Dienst, den die größten Bühnenkünstler stets nur einem Teile der Dichtung erweisen können, in seiner Art auf den Totaleindruck des Dramas ausdehnen. Wo der Schauspieler seine Individualität ganz opfern muß, um völlig in der nachzuschaffenden Gestalt aufzugehen, kann der Kunstphilosoph seine Eigenart bis zu einem gewissen Grade bewahren. Auch er muß das Kunstwerk nachfühlend in sich reproduzieren, soweit ist die Aufgabe gemeinsam, dort aber, wo der Darsteller nun sich selbst für andere sichtbar in diese Figur zu verwandeln hat, jedoch den vom Dichter gezogenen Rahmen nicht überschreiten darf, beginnt das kritische Recht des Forschers,

seine eigene Ansicht gegen jene des Dichters geltend zu machen, das Drama, statt es bloß geistig wiederzuspiegeln, auch zu beurteilen. Darin sind Schauspieler und Ästhetiker eines Sinnes, daß beide trachten, was verborgen in den Tiefen der Dichtung schlummert, wohin das Senkblei künstlerisch minder begabter Naturen nicht mehr reicht, an das Tageslicht hervorzuholen. Und da zeigt es sich nicht selten gerade bei den gedankenschwersten Poeten, daß ihre Werke sogar mehr enthielten als sie mit bewußter Absicht darin niederlegten.

Als ich im Herbst 1890 als blutjunger Dozent meine Antrittsvorlesung hielt, sprach ich diese Überzeugung aus und betonte, es sei höchst ungerecht, der ästhetischen Forschung als Vorwurf anzurechnen, was vielmehr ihren Ruhmestitel bilde, daß sie aus den Kunstwerken reicheren Inhalt herauszuholen wisse, als anscheinend selbst nach dem Dafürhalten des Schöpfers darin enthalten. In Paul Bourgets „Sensation d'Italie“ begegnete ich dann unter dem Datum Siena den 26. Oktober 1890 sehr ähnlichen Gedanken, so wurden zur selben Zeit der gleichen Idee in Wien und in Siena Worte geliehen. Natürlich soll nicht jener Interpretationskunst des „Legt ihr nicht aus, so legt ihr unter“ Tür und Tor geöffnet werden, welche die absonderlichsten Individualansichten in die fremde Dichtung hineinträgt, wohl aber kann der Kunstphilosoph den geistigen Gehalt, die wahre Bedeutsamkeit des Geschaffenen, gerade weil es nicht sein Werk ist, deutlicher begreifen und bewußter aufzeigen, als der Künstler selbst; diesen Sinn hatten jene damals gesprochenen Worte, die hier (auch in der etwas unbeholfenen Form unverändert) folgen: „Es ist oft gesagt worden, Shakespeare hätte dreißig Jahre am „Hamlet“ arbeiten müssen, wollte er wirklich das alles hineinlegen, was die kunstphilosophische Kritik später herausholte, und, Goethe hat am „Faust“ sogar sechzig Jahre lang geschrieben, und doch wollte er wohl nicht all das hineinlegen, was auch seine besten Erklärer aus dem Werke herausgeholt haben. Beweist dies aber, daß jene Gedanken nicht dennoch im „Hamlet“ und im „Faust“ lagen? Keineswegs. Der Dichter schafft eben nicht im kalten Licht des Verstandes, er schafft mit der belebenden Wärme des Gemütes, im schwindelnden Fluge kühner Phantasie. Er fühlt häufig nur, was er will, aber er weiß es nicht, das heißt er vermag nicht, nachdem der Rausch der Begeisterung von ihm gewichen, mit kühlen, klaren Worten anzugeben, was ihm nur halbbewußt oder auch un-

bewußt vorschwebte. Die poetische Idee bedarf auch gar nicht der Klarheit, um zu wirken, die Dichtkunst wendet sich ja zuvörderst nicht an den Verstand, sondern in erster Linie an das Gemüt und an die Phantasie. Was der Dichter nur gefühlt hat, in dem Werke zu finden und andern deutlich aufzuweisen, das ist die Aufgabe des Kunstphilosophen. Ich wage zu sagen, der Einwand: „Ja, das hat der Dichter sich gar nicht dabei gedacht", darf den Ästhetiker nicht beirren; es hängt mit der Eigentümlichkeit der künstlerischen Produktion zusammen, daß sie dann am echtesten ist, wenn sie Gefühltes, nicht Gedachtes enthält. Der Dichter braucht also, während er sein Werk schuf, an gar vieles nicht gedacht zu haben, was trotzdem darinnen steckt und was der Kunstphilosoph dann daraus hervorholt. Man darf kühn behaupten, jedes Werk eines großen Künstlergeistes enthält weit mehr als dieser selbst je ahnte, und erst die Jahrhunderte fördern diesen überreichen Schatz langsam ans Licht. Die Idee, welche sich dem Dichter unbewußt aufdrängte, bewußt aufzuweisen, das eben ist die Aufgabe des Ästhetikers und insofern macht er das Kunstwerk erst fertig."

Später ersah ich, daß Robert Hamerling derselben Anschauung huldigte. Er sagt: „daß eine künstlerische Schöpfung so geheimnisvoll tief ist, so wenig auszuerklären als das Leben selbst, daß daher die Frage nicht sein kann, was der Künstler oder Dichter mit Bewußtsein hineingelegt, sondern was überhaupt darin liege. Nur ersteres weiß der Dichter, über letzteres ist seine Kompetenz nicht größer als die eines andern." Arnold Rubek teilt diese Ansicht nicht, aber schon 300 Jahre früher erklärte Michel Montaigne, die Kunstwerke enthielten stets mehr als die Künstler beabsichtigt, ja selbst nur gewußt hätten; insbesondere in der Dichtung enthüllten sich dem dazu geeigneten Leser oft „weit größere Vollkommenheiten als solche, die der Verfasser mit Vorbedacht hineingelegt oder nur wahrgenommen," wodurch sich ein tieferer Sinn und weitere Ausblicke ergäben.

Im Grunde vollbringt jeder gefühlsstarke Leser diese Arbeit (denn geistiger Genuß ist stets zugleich die Arbeit der Reproduktion dessen im eigenen Herzen, was den produzierenden Künstler erfüllte und antrieb) selbst und die ästhetische, nachspürende Deutung kann ihm nur noch klar zu Gehör bringen, was er dunkel im tiefsten Innern empfand. Freilich, nicht jeder, der lesen gelernt hat, ver-

steht deshalb auch zu lesen und für jenes Publikum, wie es der Direktor im Vorspiel zum „Faust“ so treffend schildert („halb sind sie kalt, halb sind sie roh“) schrieb Ibsen so wenig als Hebbel oder Grillparzer. Nur wer aus dem eigenen Ich etwas beizusteuern vermag, wird zu den Werken dieser Dichter psychologischer Probleme das rechte Verhältnis finden. Die Nebeneinanderstellung dieser drei Namen mag Verwunderung erregen und doch verbindet sie ein gemeinsamer Zug als die drei hervorragendsten Dramatiker der germanischen Völkerfamilie während drei Generationen. Der Sohn des Südens, Franz Grillparzer, ist vielleicht persönlich der anziehendste, gewiß poetisch der bedeutendste unter ihnen, seiner weichen, träumerischen Natur war der stahlharte Dithmarsche, der mit philosophisch-dialektisch durchgebildetem Bewußtsein der Dinge, der Stoffe und der Menschen sich zu bemeistern suchte, antipathisch. 1816 schreibt Grillparzer die „Ahnfrau“, von der Spätere immer deutlicher erkennen werden, welch bedeutsame Beziehungen sie mit „Maria Magdalene“ und den „Gespenstern“ verknüpfen. 1840, als Grillparzer für die Öffentlichkeit verstummt, wird Hebbels „Judith“ zum erstenmal aufgeführt. Ende 1863 stirbt Hebbel, da erhält Ibsen das Staatsreisestipendium, verläßt einige Monate nach jenem vorschnellen Ende einer großen Laufbahn, für länger als ein Vierteljahrhundert die Heimat und tut damit den Schritt, der ihn aus dem bloß nordischen Dichter der gleichzeitig erscheinenden „Kronprätendenten“ in den europäischen Dramatiker verwandeln soll; es ist, als sei „des Geistes Ruf an ihn ergangen,“ die breite Lücke auszufüllen, die Hebbels Tod in der Literatur zurückgelassen.

Bei der Beschäftigung mit jenem Geiste, welcher weit über die Grenzen der ihm stamm- und sinnverwandten skandinavischen und deutschen Völkerfamilie hinaus, allerorts in Europa und Nordamerika, ja überall, wo Kulturmenschen leben, die Blicke auf sich gelenkt hat, wären wir scheinbar berechtigt, seine ersten, allzu stark auf den nordischen Horizont visierten Werke als für uns gleichgültig außer Betracht zu lassen, da wir ja keine Biographie Ibsens liefern, sondern die Bedeutungen seiner Schöpfungen für unsere Zeit würdigen wollen. Doch der von modernem Geiste erfüllten Kunstphilosophie gelten die unscheinbaren Anfänge einer künstlerischen Kraft als nicht zu vernachlässigen, vielmehr ernster Beachtung wert. Dies muß sich bewahrheiten, indem wir schon in den Jugenddramen die frühesten

Spuren jener Werke finden, welche als die eigentlichen Leistungen des Dichters seinen Ruhm begründeten. Es tut Not zu wissen, wo, wie und wann ein schöpferischer Geist seine Anschauungen erwarb und änderte, die Erweiterung seines Gesichtskreises mit zu verfolgen, um ihn recht zu verstehen. Die alte Ästhetik begnügte sich vielfach damit, die Wandlungen des Geschmacks zu verdammen, sie zu erklären ist die Aufgabe der neuen. Nur eine Ästhetik auf evolutionistischer Grundlage, die dem Satz huldigt πάντα ῥεῖ, vermag die Entwicklung eines Künstlers zu begreifen und darzustellen.

„Un oeuvre d'art c'est un coin de la création vu à travers un tempérament“, dieser Satz Zolas gibt in knappster Fassung eine treffende Definition der Kunst. Sie ist so wenig eine eigener Individualität entbehrende sklavische Kopie der Natur als eine Flucht aus der Natur zu schattenhaften Idealgebilden ohne sichere Körperlichkeit, sondern die Wiedergabe jenes Eindruckes, welchen die Natur auf den Künstler machte, und je stärker die aufnehmende Subjektivität, je eigenartiger die erwachten Empfindungen sind, um so vollendeter ist das Kunstwerk. Das Leben und die Dinge, unbeirrt durch konventionelle Theorieen, so wiederzugeben wie sie ihm erscheinen, ist das einzige unverbrüchliche Gesetz künstlerischer Wahrheitsliebe, an dem festzuhalten der Idealist wie der Naturalist verbunden sind; ihm hat Ibsen, auf den beide Schlagworte gleich wenig passen, zu allen Zeiten Treue bewahrt.

Um (soweit dies ohne jene wichtigen Hilfsmittel möglich, welche bei einem Lebenden der Forschung selbstverständlich entzogen bleiben) zu erkennen, wie Ibsen der idealistische Naturalist und demokratische Aristokrat wurde, als der er in dem Gedächtnis der Menschen noch lange fortzuleben bestimmt ist, bleibt ein etwas ausführlicheres Eingehen auf seine Jugenderlebnisse und seine erste schriftstellerische Periode unerläßlich.

Dänisches, deutsches und schottisches Blut mengt sich mit einigen norwegischen Tropfen in der Familie Ibsen, als ob das Geschick auf die kosmopolitische Rolle hinzuweisen beabsichtigt hätte, die es dem ältesten Kinde des Kaufmanns Knud Ibsen, dem Abkömmling eines 1720 nach Norwegen gekommenen dänischen Schiffers Peter Ibsen, bestimmt hatte. Der am 20. März 1828 zu Skien geborene Knabe, der nach seinem als Schiffskapitän ertrunkenen Großvater (auch der Urgroßvater war Schiffer und führt den gleichen Vornamen)

Henrik getauft wurde, darf wohl trotzdem als echter Norweger betrachtet werden, da das Geschlecht bereits durch vier Generationen im Lande ansässig war, ein zu völliger Akklimatisierung hinreichender Zeitraum. Übrigens führt der größte Teil der städtischen Patrizierfamilien Norwegens seinen Stammbaum auf dänische oder deutsche Einwanderer zurück; war doch die deutsche Hansa jahrhundertelang Herrin des Handels und das Land von der Calmarer Union (1397) bis zum Wiener Kongreß und dem Frieden zu Kiel (14. Januar 1814) eine Art Provinz Dänemarks. Immerhin wird festzuhalten sein, daß Ibsen wie Goethe aus dem enggeschlossenen Zirkel der bevorzugten Familien einer Handelsstadt herkam, während Björnson gleich Schiller viel tiefer und unmittelbarer im Volke wurzelt; dies war für ihre Entwickelung und ihren Ideenkreis weit entscheidender als das mehr äußerliche Moment der Landeszugehörigkeit eines Urahnen. Wird der Durchschnitt völlig das, was Umstände und Erziehung aus dem schmiegsamen Material formen, so kann doch auch der seltene Ausnahmsmensch den Erdgeruch der Scholle nie ganz verleugnen, der Gewalt erster Jugendeindrücke nicht unbedingt sich entziehen.

Ibsen hat sich nie völlig von dem behaglichen Patrizierheim seiner Vorfahren losgelöst, ebenso Björnson nicht von der bäuerlichen Umgebung des Pfarrhofes zu Kvikne im wildeinförmigen Dovrefjeld, wo er am 8. Dezember 1832 geboren wurde, und den Eindrücken der Pfarrei zu Noesset am romantischen Eirisfjord, wo er seine Knabenjahre verbrachte. So wurzelt Björnson tiefer im norwegischen Volke, er steht seinen Landsleuten näher. Björnson ist der Liebling, Ibsen der Stolz des Landes. Der norwegische Nationalhymnus: „Ja vi elsker dette landet“ (Ja wir lieben dieses Land) rührt von Björnson her, obzwar auch Ibsen Festgedichte an die Heimat richtete. Björnson ist eine durchaus aktive Natur, die sich kundgeben muß, weil die innere Fülle sie sonst erstickt, Ibsen, der einsame Grübler, der vor jeder Bewegung mit der Außenwelt scheu zurückweicht, sich wie unser Grillparzer auf sich selbst zurückzieht. Gerade weil Ibsen innerlich sein Selbst hartnäckig verteidigt, mag er äußerlich in Kleinigkeiten nachgiebiger scheinen, indes er bloß ausweicht. Da ist er, der schmiegsamere Däne, dem rauheren Norweger gegenüber, als welcher der kernige, fest von sich überzeugte Björnson stets unbeirrt gerade auf sein Ziel losgeht. Ibsen behält wohl selbst dann einen

leisen Zweifel in der Seele zurück, wenn man es ihm und seinem Werk am wenigsten anmerkt. Dadurch erklärt sich eine ironische Nuance der Weltauffassung, die Björnson fremd ist. Der Gegensatz der beiden Temperamente äußert sich in anscheinenden Kleinlichkeiten: Ibsen, der wenig spazieren geht, viel sitzt, mit leiser Stimme spricht, ist die zurückhaltendere, weil kompliziertere Natur, Björnson, der beständig Bewegung braucht und mit lauten Anteil seine Ansicht vertritt, wäre gar nicht imstande, über irgend eine Thema sich nicht sofort offen auszusprechen. Darum veröffentlicht Björnson auch mehr als Ibsen und ist gleichzeitig als Politiker, Journalist, Lyriker, Novellist, Romancier und Dramatiker tätig, während Ibsen zwar als junger Mann hier und da etwas anderes als Dramen schrieb, ein paar Aufsätze und einen Band Gedichte, seither aber nur noch mit seinen Schauspielen beschäftigt ist. Sein wohlbestelltes, großstädtisches Heim in Christiania verläßt Ibsen, seit er es bezog, nicht einmal in der brütenden Hitze des Hochsommers, während Björnson sich auf seinem schönen, wohnlichen Bauernhof zu Aulestad am wohlsten fühlt. Ibsen ist Kulturmensch, Björnson Naturmensch. Für Norweger hat Björnson, für Europäer Ibsen mehr Interesse. Der ursprünglichere Poet, der sympathischere Mann mag Björnson sein, ein imponierender Kraftmensch im Leben und Wirken; der tiefer bohrende Denker, der große Rätselbringer, ist der unscheinbarere Ibsen, der typischere Repräsentant einer zerfahrenen Zeit.

Ibsens Geschlecht gehörte in dem kleinen Ort an der Südküste zu den erbangesessenen und tonangebenden, denn auch die Mutter Maria Cornelia war die Tochter eines begüterten Kaufherrn, dessen Name, Altenburg, schon auf die deutsche Abstammung hinweist. Im Charakter scheinen die Eltern, die am 1. Dezember 1825 vor den Altar traten, er 28, sie 26 Jahre alt, wenig Ähnlichkeit besessen zu haben; der Vater reich begabt, witzig, Geselligkeit liebend, die Mutter ernst, opferfreudig, verschlossen, ein Charakterzug, der auch von der frommen Großmutter väterlicherseits dem Knaben mitvererbt wurde. Das Städtchen zählte zwar bloß 3000 Einwohner, doch läßt dort schon die Nähe des Meeres die Verhältnisse nicht zu solcher Kleinlichkeit herabsinken wie im Binnenlande, überseeische Verbindungen verleihen dem Kaufherrn da einen viel weiteren Gesichtskreis als jenen eines wohlhabenden Krämers. Heute stellt sich Skien durch die vielen nach dem letzten großen Brande ent-

standenen Neubauten sogar recht stattlich dar. Leider fiel dieser Feuersbrunst auch das Holzhaus am Markt, Stockmanns Gaard, wo der Dichter geboren worden, zum Opfer, wie auch die Kirche, an die sich Ibsens erste poetische Eindrücke knüpfen. Es ging die Sage, in der Neujahrsnacht habe sich dem Wächter, als er eben durch die Turmluke Eins rief, ein schwarzer Pudel mit glutroten Augen gezeigt, der, so berichtet Ibsen an H. Jäger, „stand still und sah ihn nur mit den glühenden Augen an, gar nichts weiter, aber der Wächter stürzte sich durch das Turmloch gerade hinunter auf den Markt," wo man ihn tot auffand. Wie manches Werk des Dichters übt in der Neujahrsnacht, am Wendepunkt zweier Zeiten, vor die Menschen hintretend, bloß dadurch, daß es existiert, ein Lösung heischendes Rätsel, die Wirkung, dieselben wie ein grauenvolles Gebilde der Nacht auf das Tiefste zu entsetzen. Unheimlich drohend, so wie der gespenstige Pudel, sehen uns diese Dramen an.

Die erste Jugendzeit im Hause des lebenslustigen, gastfreien Vaters dürfte dennoch überwiegend freundliche Erinnerungen hinterlassen haben, dann aber erfolgte ein plötzlicher Umschwung, von geradezu ausschlaggebender Bedeutung. „Mein Vater steckte als Kaufmann in einer vielgestaltigen und weitläufigen Tätigkeit und liebte in seinem Hause eine weitherzige Gastlichkeit. 1836 mußte er seine Zahlungen einstellen," schreibt Ibsen an Brandes. Die Familie geriet in empfindliche Armut, die sie zwang, sich auf einen Bauernhof Venstöb, unweit von Skien, zurückzuziehen. Solch ein totaler, vermutlich unerwartet eintretender Szenenwechsel mußte auf den Knaben von tiefem Eindruck werden, dieser harte Schlag war wohl das für sein ganzes Leben bestimmende Ereignis. Es zeigt sich da eine auffallende Ähnlichkeit mit Shakespeares Los nach der Verarmung seines Vaters, des früheren Bürgermeisters. Der gealterte Shakespeare kehrt als Begüterter nach Stratfort zurück, Ibsen hingegen meidet Skien, obzwar ihm naive Freude am errungenen Besitz, wie sie auch Rubek in „Wenn wir Toten erwachen" zeigt, nicht fremd bleibt. Er hat die Erinnerungen nicht überwunden. Damals senkte sich jene verbitterte, oft geradezu menschenfeindliche Stimmung in sein Herz, die ihm heiteren, unbekümmerten Lebensgenuß verwehrte, ihn vielmehr rauhe, steile Bahnen nach aufwärts wandeln ließ, fern von den Menschen, ihr Leben und Treiben oft nur als Fremdling aus der Ferne nach dem malerischen Effekt

beurteilend, wie etwa in dem zu Neujahr 1860 veröffentlichten bedeutsamen Gedichtzyklus „Auf dem Hochgebirge“. Damals durchschaute sein junger Geist zuerst die Lebenslüge, damals lernte der als Patrizier geborene Plebejer die Heuchelei verachten, die sich vor dem Mächtigen beugt, den Gefallenen verhöhnt. Der Trieb nach eigener Geltung seines Wesens, nicht dessen, als was er betrachtet wurde, die Bevorzugung des Seins vor dem trügenden Schein, der unbändige Drang nach Wahrheit wie nach Behauptung der Individualität mußten sich infolge solcher Erfahrungen früher und heftiger noch als sonst entwickeln.

Links neben dem engen Hausflur von Venstöb (dessen Bewohner gern eine Esche zeigten, aus deren herabgebogenen, langen Zweigen Knud Ibsen eine Art Laube schuf, im übrigen aber nicht recht begriffen, daß der Fremde der schönen, neuerbauten, nahen Kirche weniger Aufmerksamkeit schenke als den Erinnerungen an des Dichters Knabentage) liegt ein kleiner Raum mit niedriger, schiefer Decke, als Rumpelkammer des Bauernhofes benützt. Dies war vormals das Asyl des jungen Ibsen, von dem seine in Skien lebende, einzige Schwester, Frau Hedwig Stousland (geb. 1832), eine Dame mit interessantem, würdigem, fast strengem Gesichtsausdruck, die ich im Juli 1891 dort sprach, berichtete, er sei ein Kind von ungewöhnlichem Ernst gewesen. Dort fesselten besonders einige alte Bücher seine Aufmerksamkeit so sehr, daß er bei der schärfsten Kälte in dem unheizbaren Zimmerchen aushielt. Darunter war Harrysons „History of London“, die Hedwig in der „Wildente“ liest. Daneben zeichnete er, schnitt Pappfiguren aus, bemalte sie und mühte sich, damit eine szenische Aufstellung zu erzielen. Als der Knabe vierzehn Jahre war, kehrte die Familie nach Skien zurück, wo er bis zu seiner Konfirmation (10. Juni 1843) eine lateinlose Mittelschule besuchte. Der Schulaufsatz „Ein Traum“ läßt bereits den werdenden Dichter erkennen, zugleich den persönlich verbitterten Pessimisten, dem als „Wirklichkeit und Wahrheit“ des Menschenlebens von einem Engel „eine gewaltige Totenstadt“ gezeigt wird. Die talentvolle knappe Skizze wurde vom Lehrer für ein Plagiat gehalten. Geistige Förderung mangelte. Sechzehnjährig mußte Henrik, statt nach seiner Absicht Maler zu werden, als Apothekerlehrling nach dem noch kleineren Grimstad wandern, um so bald als möglich selbst sein Brot zu verdienen. Damit wurde er von den Seinen für immer getrennt.

Skien betrat er seit 1850 nicht mehr. Beide Eltern sahen ihren Ältesten als großen Dichter der Heimat berühmt werden, ehe die Mutter 1869, der greise Vater 1877 starb, sie 70, er 80 Jahre alt.

Verweilen wir noch einen Augenblick bei der Stätte seiner Jugend und ihren bedeutsamen Eindrücken. Über der Stadt Skien im Südosten erhebt sich der Bratsbergkleo steil und kühn, auf seinem Gipfel trägt er die spärlichen Ruinen der Bratsbergkapelle, des einzigen Überrestes vergangener feudaler Herrlichkeit, die einst dem ganzen Landesteil den Namen Bratsberg-Amt aufzuprägen vermochte. Nun wuchert der Ginster längs der zerfallenden Mauern, breitästige Bäume sind zwischen den noch übrigen mächtigen Quadern aufgeschossen. Es ist ein echtes Poetenplätzchen dort oben, einer jener Orte, wo auch den künstlerisch Unbegabten ein Hauch von Poesie umweht. Dazu trägt nebst der malerischen nächsten Umgebung der Ruinen auch der schöne weite und freie Blick bei, der sich vor der Kapelle öffnet: tief unten die Stadt, der breite Skienselv und die beiden mächtig brausenden Katarakte, in denen er sich dicht bei dem Ort herabstürzt, Klosterfos und Damfos (der Knabe Ibsen erblickte auf der Insel zwischen den Fällen auch noch die seither beseitigten Ruinen des alten Nonnenklostes Gimsö), mäßige Berge schließen waldig den Hintergrund ab. Es war mir dort, als verstände ich Ibsens Schaffen plötzlich klarer und in mir zuckte die Überzeugung auf: da oben muß er viel geweilt haben. Seine Schwester erzählte mir später in der Tat, dies wäre sein Lieblingsplatz gewesen, wo er sich oft einsam aufhielt. In beträchtlicher Menge wächst die Königskerze auf einer Wiese unmittelbar neben den Resten der Kapelle. Hätten Dichter Wappenschilder, die Königskerze vom Bratsbergkleo müßte in Ibsens Wappen als Wahrzeichen seiner Geistesart stehen. Wie sie stolz und gerade emporstrebt, mit gelbgoldenen Blüten übersät, sich hoch über das niedrige Volk der anderen Blumen und der Gräser erhebend, mag sie dem jungen Henrik als ein nacheifernswertes Vorbild erschienen sein, und so steht er nun mit seinen Dramen strack und aufrecht, alle überragend da: die Königskerze ist sein Symbol.

Dort oben auf die Stadt herabblickend mag er die Kleinlichkeit und Jämmerlichkeit dieser Menschen in heimlichen Zornausbrüchen bereits in jener Weise verurteilt haben, die später in seinen Dramen zutage trat. „Die Stützen der Gesellschaft“ und „Der Bund der

Jugend“, welcher schon durch den Namen des Kammerherrn Bratsberg auf Skien hinweist, wurzeln sicherlich in jenen Erinnerungen. Damals ward ihm die Gabe des Schmerzes verliehen, die nach seinen eigenen Worten zum Sänger erhöht, aber auch eine andere für seine Dramen noch charakteristischere Gabe empfing er: die Gabe des Hasses. Ibsen ist kein milder Dichter, seine Arbeiten sind Fußtritte, die er der bürgerlichen Gesellschaft versetzt; er haßt sie, wie der junge Hebbel sie gehaßt hat, nur ist sein Haß um so viel mächtiger, weil er selbst einst den Reihen der Glücklichen angehörte. Der Haß des Deklassierten ist der stärkste. Seine erste dramatische Tat war ein Werk des Ingrimms und ein anderer Deklassierter der herrschenden Klassen wurde sein Held.

Gezwungen, in dem winzigen Städtchen Grimstad einen durch materielle Not aufgedrängten Beruf auszuüben, während er sich mit vollem Recht zu den höchsten Leistungen befähigt fühlte, machte der junge Ibsen seinem gepreßten Herzen zunächst in scharf satirischen und bitter pessimistischen Gedichten Luft. Auch seine malerische Begabung nützte er neben ernsthaft gemeinten Landschaften und Figuren zu karikierten Darstellungen aus. Der Zwanzigjährige vernahm die Kunde von den großen Revolutionen, die damals Europa erschütterten. Nur in dem weltverlorenen Winkel, wo er unbeachtet und in gesellschaftlich niederdrückender Stellung lebte, schien alles unverändert. So konnte, so durfte es nicht bleiben. Der arme Apothekergehilfe, dessen Tage dem Broterwerb gehörten, begann die Nächte dem Studium zu widmen, entschlossen, um jeden Preis eine Änderung seines Loses zu erzwingen. Das drohende Scheitern der stürmischen Empörungen löst dem werdenden Künstler die Zunge. Die Verzweiflung wird seine Muse. Er ruft seine Landsleute und ihren König wiederholt zu den Waffen, er feiert die besiegten Magyaren. Freilich konnten diese Gedichte ihren Zweck schon darum nicht erreichen, weil sie ungedruckt blieben. Erst das Gedicht „Herbst“ wurde von der „Christiania-Post“ gegen Ende 1849 veröffentlicht. Es ist nebst einigen anderen Jugendproduktionen, von denen „Resignation“ (1847) die älteste, nur in der deutschen Gesamtausgabe enthalten. Aus dieser Stimmung heraus muß sein dramatischer Erstling „Catilina“, den er im Winter 1848/49 entwarf, begriffen werden, wie Schillers „Räuber“, wie Grillparzers „Ahnfrau“ das Werk der Empörung eines unwürdige Fesseln

tragenden Genius gegen die herrschende Gesellschaft und ihre Einrichtungen. Hiermit endet allerdings die Ähnlichkeit, denn Ibsens „Catilina“ hat kaum mehr als biographischen Wert. Es ist die Arbeit eines sehr talentvollen Gymnasiasten, der nie eine gute Vorstellung gesehen und ohne jede Kenntnis des Theaters, zudem mit unzulänglicher Fähigkeit, Menschen zu charakterisieren, seinen Gedanken dramatische Form zu geben sucht. In der Vorrede zu einer überarbeiteten neuen Ausgabe (1875) meinte der Dichter über dies ihm wert gebliebene Jugendstück: „Vielerlei, worum meine spätere Dichtung sich gedreht hat — der Gegensatz zwischen Können und Verlangen, zwischen Wille und Möglichkeit, der Menschheit und des Individuums Tragödie und Komödie zugleich — kommt bereits hier in nebelhaften Andeutungen vor.“ Doch sind diese Andeutungen zu nebelhaft, um ein wärmeres Interesse zu wecken, und die Direktion der hauptstädtischen Bühne konnte (1849) kaum anders als höflich, aber entschieden die Aufführung ablehnen, die erst 1881 in Stockholm gewagt wurde und vereinzelt blieb.

Beides ist im „Catilina“: die Hoffnung auf die Revolution, und die Trauer über ihr Scheitern, die der jugendliche Poet binnen Jahresfrist durchgelebt. Die Römer, von denen Catilina sich umgeben sieht, sind ebenso verkommen wie jene in Paul Heyses „Hochzeit auf dem Aventin“. So vermag der Held selbst nicht an ein Gelingen im Sinne der Wiederherstellung der guten, alten Zeiten der Republik zu glauben. Dadurch wird er zum Nihilisten, der, kann er Rom nicht erheben, es vernichten will. Die Verschworenen sind schematische Figuren ohne Anziehungskraft, die Ähnlichkeit zwischen Lentulus und Spiegelberg unleugbar. Empfindlicher fällt ins Gewicht, daß die Darstellung Catilinas selbst wenig glückte. Gelegentlich mahnt er sogar an Hjalmar Ekdal mehr als an Peer Gynt, John Gabriel Borkman und Bildhauer Rubek. Unselbständig schwankt er zwischen den beiden typischen Frauencharakteren, die wir hier schon finden. Es geht eine gerade Linie von der wild und groß gezeichneten Vestalin Furia bis zu Hedda Gabler, Hilde Wangel und Irene Satow, wie von der unbedingt sich hingebenden, alles opfernden Gattin Catilinas Aurelia bis zu Thea Elvsted und Ella Rentheim. Man könnte diesen Catilina mit Weislingen vergleichen, der bald unter Mariens, bald unter Adelheids Bann gerät; die Art aber, wie bei ihm stets jene Frau Recht behält, deren Ratschläge

ihm zuletzt ins Ohr klingen, läßt ihn gar zu haltlos erscheinen. Dies hängt mit der kindlich-unbehilflichen Technik zusammen, die wichtige Entscheidungen durch allzu häufig wiederkehrende Belauschungen begründet, sehr viel Szenenwechsel braucht und deren Gebrechen gerade gegen den Schluß am meisten hervortreten. Das mystisch-allegorische Ende, wo Furia und Aurelia ganz aufhören, Personen zu sein, um sich mit aufdringlicher Deutlichkeit als böser und als guter Geist der Hauptfigur zu offenbaren, ist entschieden mißlungen. Es ist verlockend und durch Ibsens eigenes Beispiel naheliegend, im „Catilina" schon den ganzen Ibsen in nuce zu erblicken, allein man täte damit dem Lebenswerk des Dichters Unrecht. Jene Vorrede ist 25, nicht aber 50 Jahre nach 1850 geschrieben. Catilinas Freiheitsdrang ist ein recht unbestimmter, in keiner Weise persönlicher ausgeprägt, als dies um 1848 Sitte war. Ja der junge Dichter läßt Aurelia Recht behalten, die von jedem Kampf abmahnt und stilles Glück in der Verborgenheit preist; er warnt vor dem Ehrgeiz wie Grillparzer im „Traum ein Leben". Dieses Erstlingswerk bietet freilich bereits Charakteristisches, aber mehr in den Schwächen. Hier schon verrät sich, wie R. Woerner treffend bemerkt, „der Hang, das Problem wie eine mathematische Aufgabe zu lösen, und die Neigung, das anschaulich Gegebene allegorisch zu kommentieren." Auch im Drama selbst waltet der Widerspruch zwischen Können und Verlangen. Das vollständige Fehlen der Gegenspieler allein beweist den dramaturgisch mangelhaften Bau der Tragödie. Die interessanteste Gestalt ist Furia, die den inneren Zwiespalt im Busen trägt wie Catilina, den sie „liebt und haßt zugleich".

Das ist Ibsen geblieben: der Dichter des inneren Zwiespaltes in einer selbst zwiespältigen Zeit. Furias Worte verkündigen auch am kräftigsten den sich entfaltenden Dichtergenius. An sein eigenes Schicksal und an die Apotheke von Grimstad denkt der Poet, wenn Furia klagt:

„Hier starrt das Leben, löscht die Hoffnung aus,
Hier schleppt sich schläfrig jeder Tag zu Ende
Und kein Gedanke zielt auf eine Tat."

Wie sein Catilina beklagte der junge Tragiker als Fluch eines feindlichen Geschickes:

„Vereinigung von starken Seelenkräften
Und warmer Sehnsucht nach tatreichem Leben
Mit niedrer Lag', die bändigt jedes Streben."

Eine Probe seiner starken Kräfte war das Stück in der Tat, trotz aller betonten Mängel. Der Monolog der eingemauerten Furia am Schlusse des ersten der drei Akte hätte genügen müssen, die Aufmerksamkeit auf dies erwachende Talent hinzulenken. Auch der Grundgedanke von der unabschüttelbaren Vergangenheit, die den Untergang des innerlich veränderten Helden verursacht, ist ein echt dramatischer. So finden wir in diesem ersten Versuch des Jünglings den Keim zu dem glänzendsten Meisterwerk des Mannes, zu „Rosmersholm".

Im April 1850 erschien das Werk auf eigene Kosten gedruckt zu Christiania, wohin sein Autor sich im März begeben hatte. Das Stück vermochte nicht durchzudringen, und auch sein Verfasser erreichte das vorgesteckte Ziel vorläufig nicht. In einer Privatschule, der sogenannten „Studentenfabrik" Heltbergs, die damals auch der weit jüngere Björnson besuchte, von dem Heltberg später zum Teil als Vorbild für den Schulmeister Baard in „Ein lustiger Bursch" benutzt wurde, trachtete Ibsen in wenigen Monaten den Wissensstoff des Abiturienten-Examens, das in Christiania als Aufnahmsprüfung an der Universität abzulegen war, zu bewältigen. Kein Wunder, daß ihm, der überdies mit materieller Not zu kämpfen hatte, in zwei Fächern (Griechisch und Arithmetik) eine Nachtragsprüfung auferlegt wurde, wie das am 3. September vom Dichter Welhaven als Dekan der philosophischen Fakultät ausgestellte Zeugnis besagt. Er verzichtete, da sein inzwischen (zu Pfingsten) entstandener Einakter „Das Hünengrab" (Kjämpehöjen) vom Christiania-Theater angenommen und am 26. September 1850 aufgeführt wurde, auf die Ablegung dieser Wiederholungs-Prüfung. So wurde er nicht Student, den Doktorgrad sollte er gleichwohl erlangen, wenn auch später (1877) — honoris causa. Ein kluger Beurteiler, der Dozent der Philosophie an der Universität Christiania, Monrad, hatte den unter einem Pseudonym herausgegebenen „Catilina" günstig kritisiert und gemeint: „Brynjolf Bjarme verspricht etwas." Nun, Brynjolf Bjarme hat Wort gehalten. M. J. Monrad, der, 82 Jahre alt, Ende 1897 starb, hatte die Freude, dies zu erleben

und den Dank des Poeten zu ernten als „ein Mann, dessen Anerkennung mir allezeit maßgebend und teuer gewesen ist.“

In dem dreimal aufgeführten dramatischen Gedicht „Das Hünengrab ist ein Fortschritt in technischer Hinsicht ebenso unverkennbar, als ein Rückschritt in gedanklicher Bedeutung. Beides erklärt sich aus derselben Ursache geringerer Selbständigkeit. Der Vereinsamte von Grimstad lebte nun unter Mitstrebenden, lernte das Theater überhaupt erst kennen und trieb mit der vorwaltenden Strömung. Ibsen folgt hier den Spuren des erfolgreichsten dänischen Dramatikers, die Herkunft einzelner Figuren aus Werken Oehlenschlägers, der im selben Jahre starb, scheint unschwer nachzuweisen. Fast könnte man dem Gedanken Raum geben, der später so rigorose, unerbittliche Dichter habe, durch das Schicksal seines „Catilina“ belehrt, um nur überhaupt auf die Bühne zu gelangen, dem Zeitgeschmack mehr zugestanden, als seiner eigenen Charakteranlage entsprach. Er legt dem Werkchen später selbst nicht viel Bedeutung bei, denn obschon es nach seiner Überarbeitung für das Bergenser Theater in den „Bergenser Blättern“ 1854 abgedruckt worden war, eine Ausgabe, die übrigens ebenso vollständig verschollen ist, wie der einzige erste Korrekturbogen einer Ende 1850 in Christiania vereinbarten, aber sofort ins Stocken gekommenen Drucklegung, ließ er es nie in Buchform erscheinen, bis sein 70. Geburtstag ohne seine Absicht die Veranlassung zur Veröffentlichung in deutscher (dann erst 1902 auch in norwegischer, 1903 in französischer) Sprache bot. Diese Wiederauffrischung ist darum von Interesse, weil denn doch einige Züge der Gestaltungsart Ibsens sich schon hier angedeutet finden.

Der Wiking Gandalf landet mit seinen Mannen auf einer kleinen Insel bei Sizilien (in der ersten Fassung war die Normandie der Ort der Handlung), um Blutrache für seinen vor zehn Jahren dort bei Erstürmung einer Burg gefallenen Vater Röreck zu nehmen. Er begegnet zuerst Blanka, der Pflegetochter des Einsiedlers Roderik, die in ihm die Verkörperung jener kühnen Nordlandsrecken erblickt, von welchen der Alte ihr so oft gesprochen. Auch Gandalf erglüht zum erstenmal in Liebe; rasch schmelzen alle seine Rachegedanken hinweg, als er vernimmt, Blanka sei die einzig Überlebende, die Tochter des Schloßherrn. Da schleppen seine Leute den gefangenen Roderik herbei, der gesteht, in jener Mordnacht am Kampfe beteiligt,

Rörek erschlagen zu haben. Blanka fleht für den Schützer ihrer Jugend, Gandalf kann sein Gelübde, Blutrache zu üben, nur dann lösen, wenn er selbst (Roderik verschonend) den Tod wählt. Er ist dazu bereit. Nun ruft Roderik: „Hier steht König Rörek!“ Er war, schwer verwundet, für tot gehalten auf dem Eilande geblieben; Blanka hat ihn gefunden, gepflegt, geheilt, zugleich jedoch sein Inneres umgewandelt. Sein früheres Leben bereuend und zum Christentume sich bekennend, verweilte er bei Blanka, verhehlte ihr aber, wer er sei. So lichtet sich alles, die Jugend zieht glückselig vereint nach Norden, Roderik-Rörek bleibt: „Mein Grab erwartet mich.“ Symbolisch steigt mit ihm die verklingende Zeit des abenteuernden heidnischen Wikingertums ins Grab, während der neue, milde Glaube von Norwegen Besitz ergreift.

Die Auffassung ist völlig die damals übliche. Auch jenes Sichbesserfühlen, jenes Pochen auf nordische Reinheit gegenüber fremdländischer Verderbtheit fehlt nicht, das derselbe Dichter ein Menschenalter danach in den „Stützen der Gesellschaft“ so bitter verhöhnte. Will Gandalf, um Rörek zu rächen, Roderik töten, der doch kein anderer als der Totgeglaubte ist, so mahnt dieser drohende unwissentliche Vatermord an eine verwandte Situation aus der „Herrin von Östrot“. Frau Inger läßt den vermeintlichen Grafen Sture töten, durch den sie das Leben ihres in der Ferne aufgewachsenen Sohnes bedroht glaubt, und erfährt zu spät, daß er selbst dieser Sohn war. Die Technik der Mißverständnisse bereitet sich hier vor, die schon im antiken Drama ihren gewichtigen Einfluß übt, jedoch bei Ibsen mehr unter der Nachwirkung der französischen Romantiker, sowie der Intriguenstücke aus der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ausgebildet zu sein scheint, nicht zum Vorteile seiner Jugendwerke. Auch eine andere, ungünstige Eigentümlichkeit des dramatischen Aufbaues vieler der besten Meisterschöpfungen Ibsens liegt hier im Keime schon vor. Die Zuschauer sind nicht eingeweiht, sie werden von den Ereignissen ebenso überrascht wie die Handelnden selbst; sie erfahren den wahren Zusammenhang der Begebenheit erst so spät, daß es fast schon zu spät ist. Was als Mittel, die Spannung zu erhöhen, gedacht ist, bewirkt gelegentlich gerade eine Minderung der tragischen Erregung, so beim „Hünengrab“, wo die Schwere der Situation gar nicht gefühlt wird, weil auch wir erst, wenn die Lösung erfolgte, davon Kenntnis erhalten, daß hier Vater

und Sohn einander gegenüberstanden. Die Motive der Handlung sind schwach und die Reden nicht stark; das Gefühl der inneren Notwendigkeit will sich bei diesen Vorgängen nicht einstellen. Gandalf gehört in die Nähe Ingomars, des süßlichen „Sohnes der Wildnis“ Halms. Nochmals in der „Nordischen Heerfahrt“ schildert Ibsen, wie die Tochter des im Kampf Erschlagenen im Hause des Mörders aufwächst; Hjördis und Örnulf sind Menschen, Blanka und Roderik Phantome. Wenn Studenten dies Stück am 24. Februar 1900 im Wiener „Deutschen Volkstheater“ in einer Matinee nicht ohne Wirkung darstellten, so beweist dies, wie groß das Interesse an unserem Dichter wurde; es erstreckt sich bis auf seine ersten tastenden Versuche.

Das Echteste im „Hünengrab“ ist die norwegisch-nationale Grundstimmung. Doch äußerte sich die volkliche Begeisterung, die bis 1864 die vorwaltende Sinnesrichtung Ibsens blieb, bei ihm schon damals in herber Kritik des Bestehenden, von seinem Ideal so weit Abweichenden, und manche Gefährten Gandalfs erscheinen deshalb ebenso verkommen, wie die Mitverschworenen Catilinas. Der Dichter betätigte sich auch als Journalist. Zunächst lieferte er Beiträge für das Blatt des Studenten Th. F. Abilgaard und des Arbeiterführers Markus Thrane. Er interessierte sich für die sozialistischen Ideen, die ihm hier noch im französisch-utopistischen Gewande begegneten. Doch bald, am 7. Juli 1851, erfolgte die gewaltsame Unterdrückung dieses Journals. Die Redakteure wanderten in den Kerker und wurden zu harten Strafen verurteilt. Der junge Autor mußte, obschon nur wenig kompromittiert, froh sein, mit heiler Haut davonzukommen. Übrigens ließ er sich dadurch nicht abhalten, den provisorischen neuen Redakteur, einen Maurer Bernhard Hansen, zu unterstützen. Zugleich gab er mit Botten-Hansen und Vinje zusammen ein Wochenblättchen heraus, das (unter zwei Namen, erst „Mann“, dann „Andhrimner“) bloß von Neujahr bis September 1851 erschien. Dort veröffentlichte Ibsen neben Gedichten, unter denen „Der Knabe im Beerenschlag“ satirisch-sozialistische Tendenz zeigt, eine parlamentarische Satire „Norma oder die Liebe eines Politikers“ gegen den vormals radikalen Stabell. Der Typus des politischen Glücksritters, den später „Der Bund der Jugend“ persiflierte, tauchte hier bereits bei Ibsen auf. Der Arbeiterfrage hingegen schenkte er zunächst keine weitere Beachtung. Fehlten doch auch im damaligen

Norwegen, einem Bauernstaat mit wenig Industrie, alle Vorbedingungen einer tiefer greifenden Bewegung. Dennoch blieben die von Abilgaard empfangenen Einwirkungen ebensowenig bedeutungslos, als Vinjes verwegene Anschauungen über die Relativität der Wahrheit, die im „Volksfeind" selbständig schroffe Ausprägung fanden. Bereits die Vorrede zur „Norma" höhnt, vom Storthing sprechend: „Hier ist die Genialität, die Beredsamkeit, der Patriotismus, die Liberalität aufgehäuft in kompakten Massen." Die Wahrheit, die Lösung unlösbarer Lebensrätsel, war schon zu jener Zeit das sehnsüchtige Verlangen des werdenden Mannes, wie es sich in seinem Gedicht „Der Bergmann" (1851) ausspricht, das 1863 die endgültige Form erhielt:

„Brich den Weg mir, schwerer Hammer,
Zur verborgnen Herzenskammer."

Seine Dichtung blieb stets ein mühevollstes Vordringen zu den verborgensten Verstecken des Menschenherzens. Er ist ein Bergmann, der sich tief hineinarbeitet ins Gebirg und aller Hemmnisse spottet, bis ihm der Erzgang entgegenglänzt, bis er das Geheimste enthüllen darf, doch auch darin ist er der Bergmann unter den Dichtern, daß man seinen Figuren oft anmerkt, wie er sie nicht von innen heraus intuitiv erfaßte, sondern von außen mühselig in sie hineindrang. Es gibt in diesen Bergwerken Stollen, die selbst der Erschließer nicht völlig ergründete, darum umflicht Ibsens Figuren ein seltsames Dunkel, worin die Sagenbildung üppig gedeiht.

Ibsen stand in seinem 24. Lebensjahre. Durch eiserne Energie hatte er sein widriges Jugendschicksal so weit besiegt, daß er sich eine größere Bildung ertrotzt, eine literarische Laufbahn erzwungen; allein seit er nach Christiania gekommen, schlug er sich nur kümmerlich durch, wie Friedrich Hebbel lebte er damals nicht selten ohne Mittagsessen hauptsächlich von Kaffee. Auf drei Lebenswegen war er bereits gescheitert: als Maler, als Student und als Journalist, nirgends hatte ihm die Begabung, stets der Erfolg gefehlt. So war es für ihn ein Glücksfall, daß er am 6. November 1851 als Theaterdichter an die von Ole Bull, dem Geigerkönig, zwei Jahre früher als erste norwegisch-nationale, neu begründete Bühne in Bergen berufen und dort (1852) mit fünfjährigem Kontrakt zum Theater-Instruktor bestellt wurde, womit die Funktionen des

Dramaturgen und des Regisseurs verbunden waren. Ibsen war übrigens kein extremer Fanatiker. Noch im „Andhrimner“, der selbst eine Nachahmung des Kopenhagener „Korsaren“ Meir Goldschmidts war, hatte er die „dänischen“ Schauspieler verteidigt und die Aussichten einer nur nationalen Bühne nicht zu hoch eingeschätzt. Damals meinte er: „Ins Bereich der Kunst gehört nicht schlecht und recht die Wirklichkeit, sondern vielmehr die Illusion“. Um für seine Stelle mehr praktische Vorkenntnisse zu erwerben, gestand man ihm je sechs Wochen Aufenthalt in Kopenhagen und Dresden zu, außerdem besuchte er Hamburg und Berlin. Es war die erste Reise außer Landes, durch die Ibsen seinen Gesichtskreis erweitern konnte, und es blieb bis 1864 die einzige. Auf dieser Fahrt lernte er auch die eben erschienene bedeutsame Abhandlung Hermann Hettners über „Das moderne Drama“ kennen. Allein stärker als ästhetische Theorieen wirkte das reale Leben des Theaters auf ihn. Man merkt es seiner dramatischen Produktion sehr genau an, daß er nun fast zwölf Jahre lang in täglichem Rapport mit der Bühne stand, daß er neben dänischen und norwegischen Autoren Shakespeare und Scribe zu inszenieren hatte. Die Jahre in Bergen sind erst seine dramatische Lehrlingszeit, bis dahin war er völlig ratloser Autodidakt. Ibsens Entwickelung ist eine langsame, aber stetige. Er hatte damals viel nachzuholen und dazu mögen ihm die Bergenser Jahre Gelegenheit geboten haben, die doch mehr bedeuten, als ein verfehltes Zwischenspiel. Sie gehören so betrachtet notwendig mit zum Lebensgang dieser eigenartigen Persönlichkeit, die sich erst finden konnte, nachdem sie sich an allgemeine Zeitrichtungen verloren. Er hat dort nichts Hervorragendes geschaffen, aber er ist dort ein Hervorragender geworden.

Norwegen besaß eine ruhmreiche Vergangenheit, allein sie beschränkte sich auf das Mittelalter. Gerade in der Epoche der Renaissance war es zu einer Provinz Dänemarks herabgesunken. Kopenhagen war der Ort, von wo das Land nicht nur politisch, auch auf allen Gebieten geistigen Strebens regiert wurde. Dorthin zogen die begabtesten Söhne Norwegens, wie etwa Holberg, um ihren Weg zu machen. Als sich diese Lage 1814 völlig änderte und Norwegen nach vierhundertjährigem Nachten die Selbständigkeit wieder erhielt, blieb es literarisch noch unter dänischer Vormundschaft. Eine Universität war (1811) in Christiania eröffnet worden, aber

vorläufig gab es noch kein einziges nennenswertes Tageblatt, überhaupt keine Wochenschrift und nicht einmal eine „richtige Buchdruckerei". Die lyrische Begeisterung für alles Norwegische war groß, das poetische Vermögen klein. Henrik Wergeland, dessen Denkmal sich nun in der Nähe der Universität und des neuen Theaters in einer schattigen Parkanlage Christianias erhebt, gab 1820 die erste Dichtung von Bedeutung, das Epos „Die Schöpfung, der Mensch und der Messias" heraus, das Welhaven scharf kritisierte. Es entspann sich ein heftiger Streit, wobei Wergeland das spezifisch Norwegische betonte; er wollte an die alten, nationalen Überlieferungen wieder anknüpfen, die Besonderheit seiner Volksart gegenüber der dänischen gewahrt und gepflegt wissen. Johann Sebastian Welhaven (1807—1873) antwortete auf den patriotischen Überschwang mit bösen Sonetten über „Norwegens Dämmerung" (1834), die auf die Kleinlichkeit der Menschen und Zustände scharf hinwiesen und ihm natürlich viel Feindschaft seitens der kompakten Majorität zuzogen. Als Wergeland (1845), erst 37 Jahre alt, starb, genoß freilich Welhaven in höherem Maße diese Gunst der Kritik, weil er den Anschluß an die dänische (und letzten Endes an die europäische) Geistesrichtung aufrecht zu erhalten trachtete, aber die heranwachsende jüngere Generation, zu der Ibsen und Björnson gehörten, verehrte in Wergeland ihren Pfadfinder. Gegenüber dem toleranteren Standpunkt der älteren Dichterschule wurde nun das Streng-Nationale in den Vordergrund gestellt. Es ging dabei, wie fast stets bei literarischen Zwistigkeiten, nicht ohne Erbitterung und Ungerechtigkeit ab. Erst während seines zweiten Aufenthaltes in Christiania trat Ibsen mit Welhaven in näheren persönlichen Verkehr; dieser war inzwischen seinerseits ein Vertreter der sogenannten „Huldre"lyrik geworden, benutzte die von Asbjörnson und Moe 1842 herausgegebenen „Norwegischen Volksmärchen" fleißig und bereicherte, ohne extremen Nationalismus zu verfallen, die bis dahin rein dänische Schriftsprache (glücklicher noch als Wergeland) mit geeigneten Worten der norwegischen Volkssprache. Das Theater in Christiania gehörte der dänenfreundlichen Richtung, in Bergen sollte die erste echt norwegische Bühne erstarken. Bis dahin hatte Bergen bloß als Handelsplatz mitgezählt, obschon die Regsamkeit seiner Bewohner in Norwegen sprichwörtlich ist. Christiania, die Hauptstadt, war der Sitz der Behörden, des Parlaments, der Universität und

des Theaters. Selbst dieser geistige und politische Mittelpunkt des Landes wies damals kaum 40000 Einwohner auf, ungleich kleinlicher noch waren die Verhältnisse in Bergen. An künstlerischen Anregungen, wie sie lebhafter Verkehr Mitstrebender oder auf anderen Feldern Bedeutsamer bietet, fehlte es sicherlich. Die Bühne galt es ja erst zu schaffen. So gesehen bedeutet Ibsen in Bergen von 1852 in der Tat so viel als Pegasus im Joch. Danach fühlte er sich wohl auch dort und noch in Christiania. In den Jahren seiner Theaterwirksamkeit ist er öfter als schneidiger Journalist ausgezogen, bald seine Direktionstätigkeit und seine Stücke verteidigend, bald die Leistungen der Gegner auf das herbste rezensierend, er, der später keine Zeile mehr für Zeitungen schreiben wollte. Jahr um Jahr lieferte er in Bergen seiner Verpflichtung gemäß sein Stück, das zum bestellten Termin, dem Stiftungstag des Theaters (2. Januar 1850), da sein mußte, aber man merkt den Zwang, unter dem er stand, wenn er sich gelegentlich mit Neubearbeitungen älterer Versuche behalf. Ibsen war nie eine leichtflüssige Natur, ein Geschwindschreiber, der alljährlich ein oder gar mehrere Stücke hinausschleudern kann, weil es eben oft nur Schleuderarbeit ist. Bloß zwei von den fünf in Bergen aufgeführten Werken sind ernstlich erwähnenswert und auch sie wären ohne die bald folgenden, bahnbrechenden, wirklichen Leistungen des gereiften Dichters wohl vergessen.

Bergen gilt als Seehafen, jedoch vom Meere sieht man dort nichts, denn eine lange, eintönige Hügelkette von „Schären", vorgelagerten Inseln, schließt den Hafen gegen die offene See so vollständig ab, daß in dieser stillen Bucht kaum etwas von der Majestät und Mächtigkeit der empörten Salzflut zu merken wäre. Es ist als ob in dieser Atmosphäre eine gleiche Schärenkette auch den Geist des Dichters von der Berührung mit den mächtigen Strömungen des Jahrhunderts abgesperrt, ihn entfernt gehalten hätte von allem, was ihm frische Nahrung zuzuführen vermochte: wie dem Hafen von Bergen die grandiose Folie des offenen Meeres, so fehlt den Bergenser Dramen Ibsens der gewaltige Hintergrund großer Ideen, der gerade ihn später so sehr auszeichnet.

Dem ziemlich harmlosen Schauspiele „Johannisnacht" („Sankthansnatten"), einer Märchenkomödie in drei Akten, die er von seiner Auslandsreise zurückgebracht hatte, blieb, als es am 2. Januar 1853 in Szene ging, der Erfolg und infolgedessen bis heute auch

der Druck versagt. Die Aufführung konnte bloß einmal wiederholt werden. Die häufig betonte Anlehnung an Shakespeares „Sommernachtstraum“ beschränkt sich auf ein paar äußerliche Motive, die allenfalls auch aus Raimunds Zauberstücken herstammen könnten. In dieser ersten Komödie der Liebe werden (wie in „Olaf Liljekrans“) nicht für einander geeignete Verlobte bestimmt, sich zu trennen und besser zusagende Verbindungen einzugehen. Auch wurde hier bereits die eingebildete Romantik der Prosaischen verspottet. Die Ironie, mit der Ibsen vorschnelle Treuegelöbnisse so oft noch darstellen sollte, kam schon da zutage. Für 1854 begnügte sich der bestellte Theaterdichter mit einer Überarbeitung des „Hünengrabes“, das nur noch einmal am 15. Februar 1856 gespielt wurde. Am 2. Januar 1855 trat er mit dem historischen Drama in Prosa „Die Herrin von Östrot“ (Fru Inger til Österaad) vor sein von nationaler Begeisterung entflammtes Publikum, das vermutlich die Reden gegen die Dänenherrschaft von 1528 in die Gegenwart übertrug. Zwei Stellen aus Hettners Abhandlung dürfte man für dieses Werk ins Feld führen. Wenn Ibsen mit der Überlieferung auf das Freieste umsprang, mochte ihn Hettners Ausruf ermutigen: „Was geht uns denn in der Poesie die Geschichte als Geschichte an? Verliert sie denn nicht in dem Augenblicke, da sie in das Reich der Poesie eintritt, alle eigenen und selbständigen Rechte?“, wenn er die inneren Vorgänge liebevoller ausmalte, als die äußeren Geschehnisse, stand ihm das Wort zur Seite: „Die historische Tragödie ist nun einmal wesentlich psychologische Tragödie,“ wenn er aber durch eine unwahrscheinliche Häufung von Mißverständnissen und Zufällen sich die dauernde Wirkung verdarb, dann hätte ihn davon die nachdrücklich betonte Ansicht Hettners abhalten sollen: „Es ist das Grundgesetz aller tragischen Dichtung, nirgends findet in ihr der Zufall Spielraum.“ Die Nichtbeachtung dieser Warnung hat es verschuldet, daß „Frau Inger auf Östrot“ trotz aller sonstigen Vorzüge vor schärferer Kritik nicht bestehen kann. Eine Verwechslungskomödie (wie „Der Bund der Jugend“) kann allenfalls auf beständigem Sichmißverstehen der Handelnden basieren, in der Tragödie wirken diese zahlreichen Verwechslungen und Irrungen mit finsterstem Hintergrund zwar aufregend, aber um so verstimmender, je deutlicher man bemerkt, wie nötig der Dichter diese Requisiten hat, um die Handlung vorwärts zu schieben und künstlich herbeigeführte Kom-

plikationen zu erzielen. Im 14. Kapitel seiner „Poetik“ meint Aristoteles: „Wenn die Unglückstat im Kreise der Freundschaft erfolgt, wie wenn der Bruder den Bruder, der Sohn den Vater, die Mutter den Sohn, der Sohn die Mutter tötet oder zu töten, oder sonst zu verderben im Begriffe steht — das sind die Stoffe, die man zu suchen hat.“ (Übersetzung von Th. Gomperz.) Er läßt auch jene Fälle zu, wo „die betreffenden Personen das Schreckliche zwar vollbringen, es jedoch ohne Bewußtsein vollbringen und erst nachträglich des Freundschaftsverhältnisses inne werden,“ indessen wurde im grichischen Drama doch zumeist durch rechtzeitige Erkennung die Tat verhindert und der Weise von Stagira selbst nennt dies den vorzüglichsten von den vier Fällen. Vor allem aber verlangt auch Aristoteles Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit vom Dichter, dies jedoch mangelt den entscheidenden Vorgängen in der „Herrin von Östrot“. Ein wahrer Rattenkönig von zum Teil recht schwach motivierten Mißverständnissen bildet die Vorbedingung der Geschehnisse.

Hier noch mehr als beim „Hünengrab“ drängt sich überdies eine sehr charakteristische, schon im „Catilina“ bemerkbare Eigenart des Poeten vor, die Vorliebe für das Geheimnisvolle, die ihn gelegentlich verleitet, seinem Publikum geradezu Rätsel aufzugeben. Er stellt uns Personen gegenüber, deren gegenseitiges Verhältnis lange im Unklaren bleibt; spät und zögernd erfolgt die Entwirrung der Fäden, es dauert bis zum vierten Akt, ehe die Verdeutlichung eintritt. Darauf beruht das Kalte und Unheimliche seiner Werke zum guten Teil, denn wir vermögen nicht mit komplizierten Charakteren, deren Beweggründe wir nicht kennen, deren Tun daher unbegriffen vorüberzieht, lebhaft mitzuempfinden. Es ist da, als ob wir in einem Bahncoupé mit lauter uns fremden, einander jedoch bekannten Leuten zusammenfahren, die ihre Privatangelegenheiten verhandeln; wir mögen bei längerer Reisedauer allmählich ziemlich deutlichen Einblick in die Beziehungen der Sprechenden gewinnen, obzwar manches unklar bleibt. In der „Herrin von Östrot“ waltet die Spannung der Dramen der französischen Romantiker, man fühlt sich gelegentlich an Victor Hugo gemahnt. Als Schicksalstragödie hingegen darf ein Stück nicht bezeichnet werden, in welchem die Heldin nur die Frucht ihrer Taten erntet. Das wahre Problem der Tragödie ist vielmehr jenem des „Hamlet“, wie Goethe ihn auffaßt, aufs engste wahlver-

wandt: eine große Tat auf eine Seele gelegt, die ihr nicht gewachsen ist. Frau Inger bringt es trotz aller überlegenen Klugheit vor zaghaft-peinlichem Abwägen des Für und Wider nicht zum Handeln, ja in der Angst um den fern von ihr aufwachsenden, außer der Ehe geborenen Sohn begeht sie eine Torheit um die andere. „Wehe dem, der eine große Tat zu vollbringen hat," stöhnt sie auf. Dann wieder klagt sie: „Hat Gott recht gehandelt? — Mich zum Weibe zu bilden und eine Mannestat auf meine Schultern zu laden!?" Als heranblühende Jungfrau hat Inger Ottisdatter den Racheschwur an der Bahre Knut Alfsons mitgeschworen, da erfüllte nur die Liebe zu ihrem Lande ihr Herz. Der schöne Graf Sture hat es gewendet, nur ihm und dem Sohne aus dieser freien Verbindung gilt von nun ab ihr Sehnen. Die Sache Norwegens gab sie preis, ja sie gewährte einem dänischen Großen ohne Neigung ihre Hand, um ihr Geheimnis zu retten. In der fürchterlichen Schlußszene fühlt sie es wohl, daß sie feig war ihr Leben lang. Wie Skule wagte sie es nie, alle Brücken abzubrechen, bis auf eine, und dort zu stehen oder zu fallen, wie Peer Gynt verspielte sie dadurch ihr Leben. Sie hat ihre Sendung verraten, um ihr Glück zu retten und darüber alles verloren. Der spätere Vorkämpfer der Frauenemanzipation vertritt hier noch die Ansicht, ein ähnliches Schicksal sei Frauenlos. Darum erfüllt sich an Eline, Frau Ingers jüngstem Kinde, dem Ebenbild ihrer Mädchentage, das gleiche Geschick. Erst voll Scham über die Mutter, deren schlimmste Schuld sie gar nicht kennt, nur für Norwegens Freiheit glühend, wird sie in sehr fein geführten Szenen, den besten des Stückes, dem Zauber des vielgewandten Nils Lykke so sehr untertan, daß ihre Kammertüre sich dem schlauen Dänen auftut. Und nun bekennt sie: „Ich liebe dich, weil jeder deiner Blicke ein Königsgebot ist, das dies befiehlt." Der Ibsen der Bergenser Jahre läßt dem Weibe jedes Ziel als nichtig hinschwinden, sobald der Glutstrahl der Leidenschaft zum Manne das jungfräuliche Herz entzündet. Zugleich aber teilt er den Glauben des durch Elinens Liebe verwandelten Nils Lykke: „Eine Frau ist das Mächtigste auf Erden, und in ihrer Hand liegt es, den Mann dahin zu leiten, wo Gott ihn haben will." Nils Lykke, der in diesem Auftritt an den Herzog Otto von Meran in Grillparzers „Treuem Diener" erinnert (obwohl Ibsen dies vielverkannte Drama nie gelesen), gibt den Schlüssel zur Gemütsstimmung der „Frau

vom Meere", wenn er das unbezwingliche Sehnen in die Ferne schildert, „auf daß Ihr erführet, was jenseits des Meeres sei." Die Idee, nicht der Einzelwille, sondern Fügung, sei es des Zufalls, sei es des Schicksals entscheide, taucht auf, wenn der Ritter mein: „Es gibt ein Ding in der Welt, das die Gedanken der Menschen zerrütten könnte, wenn wir darüber grübeln wollten, und das ist der Gedanke, wie es gekommen wäre, wenn alles sich so oder so gefügt." Für ihn ist es zu spät. Die Schuld der unabschüttelbaren Vergangenheit muß sein Glück zerstören; auch dieser Gedanke aus dem „Catilina" kehrt hier wieder. Der Mann, um dessentwillen Lucia starb, kann nie Elinens Gatte werden. Es läge nahe, bei dieser doppelten Selbsthingabe Lucias wie Elinens an Lykke parodistisch von erblicher Belastung mütterlicherseits zu witzeln, allein es liegt etwas Tieferes dahinter. Im freudlosen Haus aufgewachsen, bei einer Mutter, die in ihnen nur die Kinder eines aufgezwungenen Gatten erblickte und schon die älteste, Merete, kalt in eine nicht minder frostige Ehe getrieben, haben Lucia und Eline ein um so stärkeres Bedürfnis nach Zuneigung. Sie sind leichter selbst durch erheuchelte Liebe zu täuschen, weil jede Liebe ihnen fremd blieb. Sie suchen eine Zufluchtsstätte am Herzen des Geliebten. Liebe, die sie erfaßt, muß zur schrankenlosen Leidenschaft werden und ebenso rasch das Äußerste gewähren, wie einst bei der Mutter.

Vortrefflich ist die Milieu-Schilderung gelungen. Die dumpf-lastende, trübe Stimmung, die auf einen hoffnungslosen Ausgang hinlenkt, wird geschickt das ganze Stück hindurch festgehalten. Eine schwere, atembeklemmende Luft weht uns stets entgegen. Die Mord-szene im letzten Akt ist der Höhepunkt des Dramas. In dem verzweifelnden Monolog nach der (mit Recht hinter die Szene verlegten) Tat, spricht Frau Inger die Grundidee der Tragödie aus: „Ich war dazu bestimmt, Gottes Wahrzeichen durch das Land zu tragen. Aber ich ging meine eigene Bahn; darum mußte ich so viel und so lange leiden." Wir sollen diesem Gedankengang in anderer Wendung bei Julian Apostata wieder begegnen. Die frevelnde Frage der Herrin von Östrot: „Wer siegt, Gott oder ich?" beantwortet sich wie in „Kaiser und Galiläer". Inger opfert ihre Bestimmung durch Sten Stures Schönheit verführt, wie Julian durch den Besitz Helenas; Sture verließ sie, wie Helena den Gatten verrät. Aber wie Julian noch ein Motiv beeinflußt, die Sehnsucht nach der

Kaiserkrone, so hegte Inger insgeheim den Wunsch, Königsmutter zu werden. Auch dies wirkt dazu mit, daß sie die Töchter um des Sohnes willen vernachlässigt. Wie Julian in Makrina das rechte Weib, hätte Inger in Olaf Skaktavl den rechten Mann gefunden, mit dem durchs Leben gehend, sie ihren Beruf erfüllt hätte. Es ist eine tieftragische Idee, daß eine Mutter, die ihrem Sohne alles opfert (die Töchter ihrer liebeleeren Ehe, wie die Freiheit ihres Volkes), als sie, um ihn zu retten, schließlich vor dem Morde nicht zurückschreckt, den töten läßt, für den sie alles dahingab. Dies flößt Respekt vor dem jungen Dichter ein, aber seine noch ungewandte Kraft weiß den Stoff technisch zu bewältigen. Das Christiania-Theater lehnte das Stück ab, bei dem geringen Vorrat an norwegischen historischen Dramen gewiß mit Unrecht, während das Theater in Trondhjem es 1857 gab. Erst Ibsen selbst konnte dies Schmerzenskind am 11. April 1859 im „Norwegischen Theater" Christianias aufführen und nach einer Neubearbeitung, die er 1874 herausgab, gelangte es am 20. März 1875 als Geburtstags-Aufmerksamkeit doch im Christiania-Theater zur Darstellung, im Oktober 1877 im königlichen dramatischen Theater zu Stockholm, 1880 in Helsingfors, im November 1895 im Dagmartheater Kopenhagens. Gelegentliche Aufführungen an kleinen Bühnen Berlins im Dezember 1878 und November 1888 blieben erfolglos. Hingegen wurde das Drama am 22. Januar 1902 im Nationaltheater in Christiania wieder aufgenommen und zehnmal in der Saison gespielt. Die deutsche Übersetzung erschien 1877, die englische 1890, die russische 1893, die französische 1903. Sehr charakteristisch ist auch die frühe Vorliebe für finstere, unheimliche Nachtstücke. Er fühlte, die Natur selber habe ihn zur Betrachtung ihrer düsteren Seite gewählt. So heißt es im Gedicht „Lichtscheu":

„Ja, vollbring' ich einmal etwas Großes,
Dann wird's eine Tat der Nacht."

Aber gleichsam als hätte er sich von den Greueln der blutigen Tragödie erholen wollen, schuf er zunächst sein hellstes, sonnigstes Werk: „Das Fest auf Solhaug". Dies Schauspiel hatte am 2. Januar 1856 solchen Erfolg, daß die leicht beweglichen Bergenser dem Autor nach der Darstellung ein Ständchen brachten. Am 13. März 1856 wurde es im Christiania-Theater gegeben. Am

4. November 1857 brachte das königliche Theater in Stockholm das Stück, die erste Arbeit Ibsens, die außerhalb Norwegens aufgeführt wurde. Ebenso war die Darstellung am 6. November 1861 im Kasinotheater in Kopenhagen die ersten Ibsen-Aufführung in Dänemark. Auch später wurde „Gildet paa Solhaug“ in Skandinavien wiederholt aufgenommen. Als es am 22. November 1891 im Wiener Burgtheater gegeben wurde, mutete dieser Spätling der Romantik die Hörer allerdings fremdartig an, ohne doch der geänderten Zeitströmung zu mißfallen. Im April 1897 folgte das deutsche Theater in München, und seither noch mehrere größere Bühnen, so wurde das Stück in der Saison 1903/4 elfmal, darunter viermal in Mannheim (als Novität) gegeben. Am 20. September 1905 brachte die Berliner Hofoper „Das Fest auf Solhaug“ unter Beibehaltung des Textes von Wilhelm Stenhammar als Oper komponiert. Die deutsche Übersetzung erschien erst 1888, eine russische 1896, eine französische 1903. Es ist ein liebenswürdiges Stück von feinem Reiz, wenn auch nicht von großer Originalität. Den Mann, der die ältere Schwester verführte, dann die jüngere lieb gewann, stellte Ibsen schon im „Catilina“ hin und Nils Lykke in der „Herrin von Östrot“ ist der Geliebte Elinens wie er der Lucias war; so brauchte Ibsen nicht erst das Drama des Dänen Henrik Hertz „Svend Dyrings Hus“ zu benützen, um zu jener anderen Variation des Problems zu gelangen, die sich in dem Verhältnis des Sängers Gudmund Alfson zu den Schwestern Margit und Signe zeigt. Er zog fort mit unausgesprochener Liebe zu Margit im Herzen und entscheidet sich, nach sieben Jahren heimkehrend, von beiden begehrt, gleich den Helden in Karl Gutzkows Schauspiel „Ein weißes Blatt“ und in Arthur Fitgers Tragödie „Die Hexe“, nicht für die kluge, kräftige, dämonische Margit, sondern für die zarte, liebevolle Signe. Bei Ibsen freilich brach Margit das Versprechen, das sie und Signe dem Scheidenden gegeben, „zusammenzuhalten mit schwesterlicher Treue“, und wurde, da sie sich von Gudmund vergessen glaubt, des reichen Bengt Hausfrau. Margit ist das Vorbild jener Ibsenschen Frauen, die sich ohne Liebe werben ließen, um erst in der Ehe entsetzt verstehen zu lernen, was sie getan. Frau Alving in den „Gespenstern“, Ellida in der „Frau vom Meere“, Hedda Gabler: jeder dieser drei so grundverschiedenen Charaktere erscheint in Frau Margit bereits vorgebildet, am schärfsten tritt ihre

Ähnlichkeit mit der wilden Hedda hervor, bei welcher der selbst bitterer gewordene Dichter die unsympathischen Züge freilich nachdrücklicher herausmeißelte als in dieser Zeit seines jungen Liebesglücks. Auch Maja Rubek bietet eine Variante solchen Erlebnisses. Zu betonen ist jedenfalls, wie Ibsen schon 1855 seine Dramen zu eindringlichen Plaidoyers gegen die sogenannten „Vernunftheiraten" zuspitzt, wobei das „Fest auf Solhaug" gegen „Frau Inger" noch an sinnenfälliger Beweiskraft gewinnt, da bei Signe und Gudmund das selige Aufblühen inniger Liebe entzückt. Allerdings, nicht die Fährlichkeiten, mit denen die tiefe Neigung der beiden ringen muß, geben dem Stück Interesse, sondern die vortreffliche Charakterzeichnung Margits. Neben ihr erscheint das etwas konventionell geratene Liebespaar von blasser Farbe; die individuelle Bestimmtheit dieser Figur nimmt uns gefangen. Es ist bezeichnend für des Poeten Veranlagung, wie selbst hier, wo er die freudige, heitere Seite des Lebens siegen läßt, die düstere Gestalt des Weibes, das um ein verlorenes Leben trauert, fast gegen den Willen des Dichters in den Vordergrund rückt. Mit dieser Rolle steht und fällt das Stück.

Seit drei Jahren waltet Margit als Bengts freudloses Weib. Ihm ist sie das stolzeste Prunkstück in seinem Schatz; weil alle mich um dich beneiden, „eben darum", meint er, „mag ich dich ja so gut leiden". Er kaufte sie sich, um mit einem Besitztum zu prahlen, wie es nur der reiche Bengt würdig bezahlen konnte; ergrimmen andere darüber, dann ist ihm erst recht wohl. Keine Frau, der es nicht genügt, als seltene Sache Hochschätzung zu finden, die als Person, als Mensch geschätzt und geliebt zu sein beansprucht, vermöchte diesen Gatten ohne Widerwillen zu ertragen. Bengt ist zudem bedeutend älter als Margit, was er dadurch zu verbergen sucht, daß er ihrer Leitung in allen Dingen folgt, ein Kunstgriff, mit dessen Hilfe dem Jüngeren die Rolle des Älteren aufgedrängt wird, während der Ältere durch seine Unterwürfigkeit fast als der Jüngere erscheint. Hier kann auch dies nichts helfen, da Margit den Gemahl tatsächlich an Klugheit weit überragt, also kein Geschenk empfängt, sondern nur was ihr gebührt.

Mit einem jener Griffe, welche den werdenden Meister zeigen, läßt Ibsen das Stück an dem Tage spielen, wo sich Margits Hochzeit zum dritten Male jährt. Da muß sie gedenken, wie es

ward und wie es hätte werden können. Ihren Gemahl nur zu sehen, preßt ihr Herz zusammen:

„Sprach er zu mir, saß er mir nah,
Ich kam vor Marter von Sinnen."

Vergessen dieses täglich erneuten Jammers suchend, singt sie ein Lied Gudmunds. Und sie durchzuckt's, wie sehr es auf ihre Lage passe. Wie Klein-Kirsten dem Bergkönig folgte, der ihr den silbernen Gürtel umlegte und güldne Ringe spendete, so tat auch sie:

„Das Tal hat Vögel und Blumenpracht,
Im Berg da ist Gold und ewige Nacht."

Einst lockte es sie aus der Dürftigkeit zu dem schimmernden Glanze des Überflusses magnetisch hin, jetzt will sie die Schwester davor bewahren, sich durch Knut Gaeslings „Geschmeid und Güter und Wälder" verblenden zu lassen. Nun besitzt sie ja das Erstrebte, aber ihr Herz hungert:

„Weh mir, ich selbst bin in Bergkönigs Haus;
Und keiner kommt und erlöst mich daraus."

Da tritt Gudmund vor sie hin und sie hofft von neuem. Er, den sie nie wiederzusehen glaubte, erscheint ihr wie ein auferstandener Toter; weshalb sollte es nicht auch ihr gelingen, ihre Gruft zu sprengen, mit ihm, zwei Neuerweckte, endlich Vereinte ein Leben voll jubelnder Freiheitslust zu gewinnen? Dies beeinflußt sie wie Irenens Wiederauftauchen Rubek. Ein rührend zarter Zug ist es (und Ibsen erinnert da an Hebbel, diesen rauhen Dichtern stehen auch ergreifend schlichte Stimmungsbilder zu Gebote), wenn Margit, ihre veränderte Gemütslage in die Außenwelt hinausverlegend, spricht: „Wie mild dieser Sommertag ist! Es ist so hell hier innen. So lieblich schien die Sonne nicht seit drei Jahren." Um so erschütternder wirkt dann das Trügen dieses letzten Hoffnungsstrahls; Gudmund erwählt das Kind Signe und die Verlassene, unabänderlich ihrem trostlosen Geschick Preisgegebene, schreit verzweifelnd auf:

„Mit mir ist es aus, der Berg ist verschlossen,
Kein Sonnenschein mehr, alle Sterne erloschen."

Ihr ist's wie einem Blinden, dem für kurze Frist das Licht zurückgegeben war und der die alte Nacht nun noch weit bitterer

fühlt. Während sie mit solcher entsetzlichen Gemütserregung kämpft, naht ihr halbtrunken der verhaßte Mann, an den eigene Schuld sie unlösbar festschmiedete.

Diese Szene gehört, trotz einigen Unebenheiten, zu denen, die nur große Dichter schaffen. Wie Margit durch den weinfröhlichen Schwachkopf all das nahegerückt wird, was ihr Grauen einflößt, wie gerade er es ausspricht, Gudmund hätte sie zum Weibe begehrt, wäre sie frei, wie Margits Hand dabei mit dem schrecklichsten Entschlusse ringend sich um das Giftfläschchen zusammenkrampft, wie er sie mit dem Bilde der Zukunft martert, bis sie die Phiole über seinem Becher leert. Und nun, als er danach greift, versagt ihr doch der Mut: „Trink' nicht mehr heut' nacht!" Er, selbstgefällig lächelnd: „Ei, wartest du vielleicht auf mich?" Er blinzelt ihr zu: „Geh' nur, ich komm' bald nach." Wie sie jetzt das Gefühl der Schmach überwältigt und sie ihm nun erst entschlossen zuruft: „Dein Becher ist gefüllt. Da steht er": das ist mit der Gewalt des echten Tragikers geschaut und begründet, ein Weib erwehrt sich halb gezwungen des Äußersten mit äußersten Mitteln.

Doch damals zog Ibsen noch nicht die letzten Konsequenzen, Bengt fällt im Kampf gegen Knut, den unwillkommenen Freier Signes, Margit sühnt, den Bund der Liebenden segnend und selbst den Nonnenschleier wählend, ihre Gedankenschuld. Vorher freilich wird nochmals störend, wie in der Burg von Östrot, mit einem tragischen Mißverständnis gespielt, indem der todbringende Becher dem ahnungslosen jungen Paare entgegenblinkt. In engem Zusammenhang mit der Idee des Stückes bleibt hingegen die hineingewebte Geschichte der Königin, die mit Gudmunds Feind, dem Kanzler Audun, ihrer Pflicht vergaß; die Herz und Sinn vergiftenden Folgen der Ehe ohne Liebe treten so neuerdings ans Licht.

Auch ist es ein sehr glücklicher Zug, wenn Gudmund, der geächtet vom Hofe weichen mußte, weil er das Liebesspiel jener beiden durchschaute, ohne Signes Dazwischentreten mit Margit in gleiche Schuld verfallen möchte. So schmal ist die Scheide zwischen zwei entgegengesetzten Lebensentwicklungen, so unberechtigt der Pharisäerhochmut unerprobten Tugendstolzes, der beim Kammerherrn Bratsberg und den Damen aus den „Stützen der Gesellschaft" bestraft wird. Margit zeigte zwar verhältnismäßig schnell eine bösartige Neigung, von dem Gifte Gebrauch zu machen, allein ihre Lage ist

in der Tat eine in jeder Art marternde. Sie darf auf Signe eifersüchtig sein, denn liebt Gudmund in dieser nicht gerade ihr Ebenbild, den jung gebliebenen Teil ihres Selbst? Sie wie Frau Inger, wie Lucia, wie Eline wird übrigens unbeschadet ihrer überragenden Klugheit vor allem durch männliche Schönheit gewonnen, die ihr heißes Blut entflammt. Ibsen hielt sich nicht an die konventionelle Lüge, er hatte den Mut, die Wahrheit kundzutun, daß beide Geschlechter in diesem Punkt ihre Wahl nach gleichen Eindrücken zu treffen pflegen. Das „Fest auf Solhaug" feiert die Neigungsehe als einzig echte. Es mutet reizvoll an, gleich einer nordischen Sommernacht, in der die Finsternis das siegende Licht doch nie gänzlich zu verdunkeln mag. Wie in der vorhergegangenen Tragödie ist auch die Handlung dieses Schauspiels in wenig Stunden zusammengedrängt. In der „Herrin von Östrot" bleibt es Nacht, am Ausgang des „Festes auf Solhaug" fluten die Strahlen der aufgehenden Sonne herein. Freilich müssen erst düstere Schatten verscheucht werden, ehe Gudmund jubeln darf:

„Signe, mein Weib — der Morgen bricht an,
Der Tag unserer jungen Liebe begann."

Als sich der 2. Januar abermals (1857) jährte, ging mit geteiltem Beifall „Olaf Liljekrans" über die Bühne. Dies Schauspiel erlebte nur eine Wiederholung, am 4. Januar 1857, erfuhr dagegen noch im selben Jahr die Ehre, travestiert zu werden, zugleich mit dem „Fest auf Solhaug", eine Sitte, die sich bei Ibsens Werken seither förmlich eingebürgert hat. Gedruckt wurde es erst spät in den Gesamtausgaben. Darum scheint hier (wie sonst nur noch beim „Hünengrab") eine knappe Inhaltsangabe geboten. In seiner Entstehung weist dies Stück bis in die erste Frühzeit des Dichters zurück. Die ersten zwei Akte eines geplanten Schauspieles „Das Schneehuhn im Justedal" wurden schon 1850, durch Faye's „Norwegische Volkssagen" angeregt, niedergeschrieben. Das Stück sollte vier Akte haben und noch den Autornamen Brynjolf Bjarme tragen, unter dem auch der „Hünenhügel" aufgeführt wurde. Es blieb liegen und wurde mehrere Jahre später umgearbeitet und unter einem neuen Namen vollendet. Daraus erklärt sich der scheinbare Rückschritt, ja fast sollte man annehmen, die feinsten Stellen des Ganzen, einzelne Auftritte des Schlußaktes, die früher

Gesagtes zu ironisieren scheinen, seien die einzig wesentlichen Zutaten gegenüber der allzu jugendlichen ersten Fassung. Gelegentlich (1859 und 1861) dachte Ibsen an die Verwendung des Themas als Operntext.

Der nur mäßig begüterte Olaf soll nach dem Willen seiner Mutter Kirstin durch eine Heirat mit der Bauerntochter Ingeborg seinen Glücksumständen aufhelfen. Ingeborgs Vater Arne ist für die ehrenvolle Verbindung mit dem adeligen Hause sehr eingenommen, und auch bei seinem Kind ist der Ehrgeiz stärker als die Neigung zu dem armen Knecht Hemming. Allein von der Verlobung heimkehrend, trifft Olaf in abgeschiedener Bergeinsamkeit auf Alfhild, die Tochter des halbtollen Spielmannes Thorgjerd. Bei ihr lernt er fühlen, was Liebe sei. Von da an ein seltsam geteiltes Leben führend, das an neueste wissenschaftliche Theorieen von der Spaltung des Bewußtseins mahnt, verschwindet Olaf kurz vor der Vermählungsfeier von seinem Stammgute. Wenn das Stück einsetzt, begegnen einander auf öder Berghalde das klagende Gefolge Frau Kirstins, die ausgezogen, den Sohn zu suchen, und das jubelnde Hochzeitsgeleite, mit dem Ingeborg und ihr Vater über das Gebirge zur Vermählung wandern. Der wirksame Kontrast der beiden Chöre erinnert, nebenbei bemerkt, daran, wie in tragischer Steigerung in „Kaiser und Galiläer" der schimmernde Festzug Julian Apostatas zu Ehren Apollos mit den gefesselten Christen zusammenstößt, die um ihres Glaubens willen freudig Kerkerhaft und Martern auf sich nehmen. Olaf wird nach mancherlei Zwischenfällen gefunden und entschließt sich, der Mutter ins Tal hinab zu folgen, wenn Alfhild mitkommen darf. Den zweiten Akt füllen darauf die Bemühungen Frau Kirstins, sich von Alfhild zu befreien, und man muß gestehen, daß sie dabei von dem überragenden Verstande, der ihr wie Frau Inger und Margit allseits nachgerühmt wird, wenig merken läßt. In unbeholfener Weise wird wiederholt mit Mißverständnissen gearbeitet, die wie im „Fest auf Solhaug" nur dadurch ermöglicht sind, daß zwei Leute, von einer dritten Person redend, nie deren Namen aussprechen, während jeder eine andere im Sinn hat. Kirstin Liljekrans vermeint daher die Schwierigkeit durch eine Ehe zwischen Hemming und Alfhild glücklich beseitigt, indes der Enderfolg ist, daß Ingeborg heimlich mit Hemming entflieht („Ich hab' ihn entführt," sagt sie neckisch), gerade bevor die aufs äußerste gebrachte

Alfhild den Wohnsitz der Liljekrans in Brand steckt. Der letzte Aufzug führt beide Liebespaare nach einander in ein helles, blühendes Tal am Fuße der Schneeberge. Sie entzweien und vereinen sich wieder, nachdem auch ihre Sippen auf erneuter Suche nach den rätselhaft Vermißten mit ihnen zusammentrafen. Alfhild soll als Brandstifterin auf Betreiben der erbitterten Frau Kirstin den Tod erleiden, da errettet sie der unerwartet erscheinende Olaf, gestützt auf den mittelalterlichen Brauch, der einem Verurteilten Ehre und Leben zurückgab, wenn ein Unbescholtener sich zur ehelichen Verbindung bereit fand. Damit soll wohl auch seine Schuld des tatlosen Schwankens ihr gegenüber gelöscht werden. Ingeborg und Hemming überlisten in ähnlicher Art den alten Bauer. Frau Kirstin tröstet sich sehr realistisch damit, daß Alfhild ein Eigentumsrecht auf dies reiche, verlassene Tal ansprechen kann, und Arne hat inzwischen die Schattenseiten einer überfeinerten Verwandtschaft vom Standpunkte seiner derberen Gewohnheiten kennen gelernt. So wird nach vielem Wirrsal allen die Zufriedenheit wiedergegeben.

Der unheilbare Mangel des Werkes ist das haltlos schwankende, innerlich ungefestigte Zaudern Olafs wie Ingeborgs; daneben schließen noch die bedenklich matt begründeten Irrungen einen Bühnenerfolg aus. Wie schön ausgeführt ist es hingegen, wenn die einsam aufgewachsene Alfhild den Menschen, die ihr ein Neues sind, rührend gläubig entgegentritt, um bald mit Entsetzen deren wahre Natur kennen zu lernen. Es ist das ewig wiederkehrende Bild des ohne Arg und Falsch in die Welt blickenden Idealismus, dem rauhe Tücke und niedrige Erbärmlichkeit so unerwartet kommen, daß der Umschlag in vergrämten Pessimismus sich überhastet vollzieht. In der „Wildente" bieten Gregers Werle wie Klein-Hedwig sich zum Vergleiche. Daß Ingeborg an Schwanhild in der „Komödie der Liebe" mahnt, betont auch Georg Brandes in seiner instruktiven Einleitung. Das Problem der rechten Ehe, der Grundakkord im Schaffen Ibsens, steht in „Olaf Liljekrans" nicht minder im Mittelpunkt als im „Fest auf Solhaug". Olaf wie Ingeborg wollen zuerst eine konventionelle Verbindung eingehen; sie läutern sich im Verlaufe des Dramas von diesem auf elterliche Autorität getanen Fehltritte, ja sie schließen endlich ein Bündnis zu gegenseitigem Schutze vor der Gefahr, einander ehelichen zu müssen. Dies glücklich gefundene humoristische Schlaglicht erhellt mit satirischer Schärfe die Nacht des

elterlichen Unverstandes. Man begreift nur an Arnes Unbehilflichkeit gemessen, daß Frau Kirstin für klug gilt, diesem Arne, in dem Bengt seine Auferstehung feiert. Schon in der „Johannisnacht“ klang das Prinzip der inneren Wahlverwandtschaft leise an, das hier schließlich die Realisten Ingeborg und Hemming, wie die Idealisten Alfhild und Olaf zusammenführt; ähnlich löst dann dies Prinzip im Epilog Ibsens die Ehe Rubeks, um ihn mit Irene, Maja mit Ulfheim zu vereinigen. Zugleich aber tönen Zweifel an der Beständigkeit jeder Liebesneigung durch das Stück, die wenige Jahre später in der „Komödie der Liebe“ ihren schärfsten, noch in den Dramen des Alters leise nachklingenden Ausdruck finden sollen. Auch die Frage der Persönlichkeit wird angeregt. Frau Kirstin überlegt, Olaf habe doch „stets hohen Wert darauf gelegt, bei den Männern des Gaues in Achtung und Ehre zu stehen“, darum werde er eine Mißachtete nicht ehelichen. Ebenso wurde Ingeborg durch ihre Scheu vor der Meinung der Leute abgehalten, sich offen für Hemming zu erklären. In der endlichen Lösung finden wir bereits die Mahnung angedeutet, die Ibsens Schaffen die Signatur geben sollte: Bekenne dich zu deinem Selbst, sei nicht der Schatten fremder Meinungen, entwickle dein Selbst, um es dann zu besitzen, werde aus einer bloßen Person zu einer Persönlichkeit. Mehr freilich als Andeutungen des Kommenden bieten auch die Bergenser Dramen nicht. Was ihm diese stilleren Jahre bringen konnten, war eingeheimst. Eine glückliche Fügung muß man es nennen, daß Ibsen im Sommer 1857 seine Stellung am Theater zu Bergen mit einer gleichen in Christiania vertauschen durfte. „Catilina“ war der tollkühne Versuch eines verworren gährenden Autodidakten, die Zeit von 1850 bis 1857 entspricht seinen dramatischen Lehrlingsjahren, es folgt die Gesellenzeit in Christiania, die mit dem Meisterstück der „Kronprätendenten“ ihren Abschluß erreicht. Als Meister der Dichtung bewährte sich Ibsen dann stets aufs neue.

## II.

### (Nordische Heerfahrt. — Komödie der Liebe.)

Die Bergenser Jahre Ibsens bedeuten eine Zwischenstation, ein Verlangsamen des Tempos seiner geistigen Entwickelung. Er wagt es noch nicht aus sich herauszugehen, um gerade dadurch er selbst zu werden. Schon erheben seine Werke die Forderung, dem inneren Beruf treu zu folgen, aber ihr Autor selbst hatte seinen ihm eigentümlichen Beruf noch nicht gefunden. Er ließ seinen erst leicht gefügten Dichterkahn von der Zeitströmung an die Insel der Romantik tragen und verträumte Jahre auf dem lockenden Zaubereiland. Dann schüttelt er mit einem mächtigen Ruck die Bande ab, mit denen die Fee der Insel ihn umspann; er stürzt sich wieder hinaus auf den Strom, nicht mehr, um sich halb unbewußt von diesem dahintreiben zu lassen, sondern um mit ihm, sich selbst Ziel und Richtung vorschreibend, zu ringen und endlich neuen, noch unentdeckten Strand zu betreten. Fast zwei Jahrzehnte währte dieser Kampf mit den vaterländischen Strömungen und erst nahe den Fünfzig landet Ibsen in der zunächst von ihm selbst kaum geahnten anderen, größeren Welt.

Das Problem der Ehe, in „Frau Inger" auftauchend als leise mitklingender Ton, gewinnt im „Fest auf Solhaug" zuerst Gestalt; dies Thema wird nun in der „Nordischen Heerfahrt" und der „Komödie der Liebe" mit steigender Kraft behandelt. Wie entsteht eine echte Ehe? Was ist die Ehe und was soll sie sein? Das sind die Fragen, von denen Ibsen nicht wieder loskam. Damals schloß er selbst am 18. Juni 1858 den Ehebund mit Susanne Thoresen, der Tochter eines Pastors in Bergen, die er vor drei Jahren kennen gelernt. Die Braut war am 26. Juni 1836 geboren. Ibsen traf sie zum erstenmal im Pfarrhaus des Vaters; schon nach

der zweiten Begegnung im Ballsaal richtete er im Januar 1856 den „Freiersbrief" in Versen „an die Einzige", die beim Fest nicht im schalen Jubel versinkt, der nicht der Weihrauch hohlen Geschmeichels zu Kopf steigt, bei der er heimlichen Kummer, ein Herz „von ewig pochender Sehnsucht, dem Frieden des Lebens fremd" ahnt. Dies „junge träumende Rätsel", seine dritte Bergenser Liebe, bestätigt den Spruch, daß aller guten Dinge drei seien. Fünfjährig hatte Susanne die Mutter verloren, am Hochzeitsmorgen starb der Vater und die verschobene Trauung fand eine Woche später im Stillen statt. Ihre Stiefmutter Magdalene Thoresen (1819—1903) trat später als Witwe mit viel Erfolg als Novellistin auf, nachdem drei Dramen von ihr unter Ibsens Leitung im Theater Bergens anonym gegeben worden waren. Frau Susanne hat, ebenso wie ihr Gatte, innige Verbindung mit der Stiefmutter aufrecht erhalten und war auch mit der Schriftstellerin Camilla Collett befreundet. Selbsttätig ist sie nie hervorgetreten, allein ihr Einfluß auf ihren Mann scheint im stillen wirksam gewesen zu sein. Ibsens zweite Anwesenheit in Christiania, äußerlich eine Fortsetzung der bisherigen Lebensweise, da er Theaterleiter blieb, bringt innerlich eine wichtige Wandlung. Wir dürfen diese sieben Jahre als das Stadium des beginnenden Zweifels bezeichnen, des Zweifels an den Idealen seiner Umgebung, auch wo er sie, wie in betreff des Weibes, selber noch zu teilen geneigt war. Er geht darauf aus, sich selbst zu finden, doch erübrigt ein weiter Weg bis zur Verkörperung anderer Ziele im „Puppenheim" und in „Rosmersholm". Etwas zwiespältiges, in sich Unsicheres ist deshalb den beiden nächsten Werken gemein, ein pessimistischer Ton des Widerwillens, weil das Alte nicht mehr befriedigt, und ein trotziges Suchen neuer Bahnen nach Form und Inhalt, weil alles sich erneuern muß von Grund auf.

Zur selben Zeit, da Hebbel seine Umschöpfung des größten deutschen Volksepos in eine dramatisch machtvolle Trilogie vollendete, reizte auch den Nordländer derselbe Stoff und so verschieden die Art der Durchbildung bei beiden geriet, am Schluß begegnen sie sich in demselben Grundgedanken, der Überwindung des Heidentums durch das Christentum, der alten, selbstherrlichen Weltanschauung durch eine neue des pflichtvollen Dienens. „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich", nimmt Dietrich von Bern die Herrschaft auf sich und im Sinne derselben Lehren preßt Sigurd der Wiking sein über-

schwellend Herz in die Schranken der Pflicht zurück. Ibsen schöpfte nicht aus unserem mittelalterlichen Nibelungenlied. Er wählte Form und Sprache der altnordischen Sagas für sein Werk, wie und weil er ihnen den Stoff entnommen; neben Elementen der Wölsunga-Sage flossen solche der Laxdöla-Sage, ferner der Egils- und der Njals-Sage in seiner Phantasie zusammen und das neue, aus diesen Bestandteilen selbsttätig gebildete Ganze ist eben so sehr sein geistiges Eigentum als „Hamlet“ oder „Macbeth“ Shakespeare eignen. Der Edda entstammt das so vielfach variierte Thema vom schwachen Gunther, dem Siegfried der Starke zu dem stolzen Weibe verhalf, und wie dann aus dem Streit der Frauen dem lichten Recken der Untergang erwuchs. Ibsen nahm zum Hauptmotiv die eigentümliche Wendung der Laxdöla-Sage, wo Gudrun spricht: „Ihm war ich am grimmsten, den ich am heißesten liebte“, ein Gedanke, der ihn an seine Furia erinnern mußte. Mit kühnem Griff übertrug er die halbmythischen Vorgänge in das 10. Jahrhundert; dies durfte er ohne das eigentlich Wesentliche, den Stimmungsgehalt, den eigenartigen Dunstkreis der Empfindungen zu zerstören, in dem auch seine Figuren wie die aus den Sagen atmen. Darum fühlen wir hier die Ereignisse uns über die Distanz der Jahrhunderte hin wahrhaft menschlich näher gerückt. Ibsen traf den dunkeln schweren Ton, auf den diese Vorgänge gestimmt sind, vorzüglich auch in der Sprache durch eine mit glücklichstem Gelingen alten Mustern nachgebildete, energische, rauhe Redeform. In ihrer herben Kürze, wie Schwertschlag klingend, trägt diese Ausdrucksweise ungemein dazu bei, die trotzigen, schroffen Charaktere zu verdeutlichen; ein Hauch von frischer Salzluft am Meergestade weht durch diese Sprache, aus ihr spricht gesunde, selbstbewußte Kraft. Solche markige Prosa spitzt das Wort zu und schärft es, indes der Jambus da zu unzeitiger Breite und Fülle verleitet, wo mehr doch minder ist.

Hjördis steht im Mittelpunkt der Dichtung; Frau Margit war nur eine Vorstudie zu diesem walkürenhaften Charakter. Und hier schon zeigt sich, wie weise der Dichter tat, als er die Göttergestalten vermenschlichte; denkt man sich Hjördis wirklich in eine Walküre zurückverwandelt, dann müßte sie unser Mitgefühl und Mitempfinden um größeren Teile einbüßen. Gunnars freudloses Weib duldet am härtesten für geringe Schuld, da blieb ein Rückklang der von Ibsen bereits begonnenen, dann wieder aufgegebenen Ausführung des Stoffes

als Schicksalstragödie. Auch sonst erhielten sich manche Reste hiervon. So waren vermutlich die letzten Worte des von Oernulf erschlagenen Vaters der Hjördis:

„Jökuls Sproß wird Jökuls Mörder
Weh bereiten allerwegen —
Wem einst Jökuls Schätze eigen,
Nimmer sind sie dem zum Segen!"

ursprünglich als den Verlauf der Handlung bestimmender Schicksalsfluch gedacht, weshalb Oernulf sie zweimal nach schweren Ereignissen wiederholt. Jedenfalls kann Hjördis, die im Hause des Überwinders aufgewachsene, dort stündlich an jene Tat gemahnte Tochter des Toten, kaum anders als diesem Mahnruf aus der Unterwelt gemäß handeln. Sie wurde durch ein ungeheueres Geschick abseits von den übrigen Menschen hingestellt, ja jenseits von gut und böse, denn was an anderen gut erscheint, still sich zu fügen, das wäre schlimm getan gegen das Andenken ihres Vaters. Alle Keime des Bösen müssen nach so entsetzlichen Jugendtagen üppig in ihr wuchern, aber bewährt sie sich nicht als starke, heldenhafte Natur? Darf man ihr Trachten nach Sühne für Jökul, Vergeltung an Oernulf überhaupt verdammen? Nur dem Stärksten will sie sich zu eigen geben, mit dem unausgesprochenen Hintergedanken, dieser allein vermöge ihr sicher die Rache, nach der ihr Herz lechzt, zu bereiten. Sie selbst also brächte sich dem Vergelter zum Opfer, mit dem höchsten Einsatz steht sie für ihr Rachewerk ein. Aus freien Stücken begibt sie sich der Wahl, um ohne Schwanken dem Kühnsten zu folgen: so vollständig geht sie in der Pflicht der Blutrache auf. Darum begegnet sie Sigurd rauh, als dieser mit Gunnar auf Island erscheint; gerade weil ihr Herz zu ihm neigt, muß sie zurückhaltender sein als gegen den ihr gleichgültigen Begleiter, denn ist Sigurd nicht der stärkste, dann darf sie nie die Seine werden und dann soll auch niemand ahnen, wie schwer es ihr gefallen, ihrem Vorsatz treu zu bleiben. Der hartnäckige Entschluß, selbst um den Preis des Lebensglückes nicht von dem gesetzten Ziel abzuweichen, verdient als seltener Heroismus Bewunderung. Freilich stellte sie andererseits die Bedingung in der Annahme, nur Sigurd vermöge jenen Eisbären zu töten, so könne sie der Kindespflicht und dem Drang ihres Herzens zugleich genügen. Wer jedoch solch gewagtes Spiel eingeht, wer sich der Entscheidung des Zufalls unterwirft, öffnet damit der Gewalt

und der List das Tor. Gunnar erwirbt durch Betrug die Braut, doch sie selbst betrog sich durch ihren Vorsatz um den Mann ihrer Wahl. Kein bloßes Mißverständnis führte Sigurd und Hjördis auseinander, das scheinbar Zufällige war innerlich tragisch begründet. Die verwegene Maid aus dem Riesengeschlecht und selbst von riesenhafter Stärke mit kampfesfrohen Instinkten soll still neben dem friedfertigen Gunnar auf seinem Hofe sitzen, dem fremdgebliebenen Manne, den sie sogar in ihrem Kinde nicht zu lieben vermag. In der Tat, sie darf sich dem Adler im Käfig vergleichen, der in die Stäbe beißt. Unerträglich drückt diese Existenz auf sie; sie wollte der Liebe wehren, darum floh die Liebe dies unselige Weib.

Als Student versuchte ich den Nachweis, wie der Untergang des Fürstenstammes in der „Braut von Messina", ohne Zuhilfenahme der Schicksalsidee, aus der inneren Unwahrhaftigkeit der Handelnden, aus dem von ihnen ausnahmslos geübten System des Verschweigens und Verheimlichens erklärbar sei; auch den beiden Dramen Ibsens, die an diese Art der Tragik Schillers anklingen, läßt sich dasselbe Grundmotiv zuweisen und es paßt gut zu Ibsens später immer bewußter hervordrängendem Kampf um die Wahrheit. Frau Inger geht an der beharrlichen Verbergung der Wahrheit unter, ebenso Hjördis, Sigurd und Gunnar. Die Untreue gegen sich selbst, von jedem von ihnen begangen, ist die Wurzel ihres unheilvollen Elends. Keines der drei fand Frieden seit jener argen Nacht; Gunnars böses Gewissen, bei Sigurd und Hjördis der quälende Gedanke, wie sie vermocht hätten, es auch anders zu fügen, verhindert dies. Still, aber unablässig, bohrt es in ihnen; in jedem Wort der ungleichen Gatten äußert sich die unerträgliche Qual und innere Unruhe, doch der anscheinend ruhige Sigurd empfindet sie kaum minder herb.

Wie die „Braut von Messina" beruht „Frau Inger von Östrot" auf einer Kette von Mißverständnissen, in der „Nordischen Heerfahrt" bestimmen drei folgenschwere Irrungen den Gang der Ereignisse, allein hier erwachsen sie aus den Charakteren der Handelnden, so daß sie weit eher an Otto Ludwigs „Erbförster" erinnern, als an die fehlerhafte Technik jenes Frühwerkes. Weshalb Sigurd sich über Hjördis täuschen muß, sahen wir. Wenn Oernulf auszieht, den kleinen Egil zu retten, meint Thorolf mißverstehend, er wolle diesen töten. Da bleibt es zwar auffällig, daß der Vater dem ge-

liebten Jüngsten gegenüber nicht klarer spricht, doch liegt es in der Art des greisen Helden, wortkarg nicht mit noch Ungetanem zu prahlen, wie dem gereizten Knaben der Rachegedanke am natürlichsten ist. Thorolfs Ermordung durch Gunnar führt die Katastrophe herbei, immerhin beschwor der Jüngling sie durch den Bruch seines Gelöbnisses, zu schweigen, herauf und Gunnar, der tatlose Zauberer, schlägt, ganz diesem Charakter entsprechend, dann unbedacht im unglücklichsten Moment los. Beginn und Umschwung der Handlung beruhen so auf Irrungen, durch eine Irrung wird auch am Schluß eine unerwartete, entscheidende Wendung herbeigeführt. Hjördis tötet Sigurd, um mit ihm nach Walhall zu ziehen, jedoch er ist Christ geworden und so muß sie ihm auch im Tode fern bleiben. Der ironisch-tragische Schlußeffekt wirkt mit schlagender Kraft, aber nicht bloß Hjördis, auch der Zuschauer wird da überrascht; es widerspricht der dramatischen Wahrheit, daß wir von diesem entscheidenden Schritte des Helden, durch den sein Tun erst ins hellste Licht rückt, bis ans Ende nicht einmal eine Ahnung haben, ja es entspricht noch weniger der dramatischen Wahrscheinlichkeit, daß Sigurd seinem Blutsbruder, Dagny ihrem Vater von der Bekehrung zu dem „weißen Gott" mit keinem Worte Kunde geben. Der Dramatiker Ibsen fehlt manchmal selbst gegen jene Wahrhaftigkeit, welche der Dichter seinem Publikum schuldet.

Auf Sigurds Dasein und Denkart warfen die Ereignisse jener Nacht, wo er das von ihm selbst heiß begehrte Weib für den innig verbundenen Freund bezwang, den Schleier männlich verhaltener, trüber Resignation. Wie Hjördis für den Vater, opferte er sich für Gunnar, glücklos wurden beide. Hjördis verkaufte sich wie Frau Margit, freilich nicht um Gold, sondern um Rache, auch Sigurd knüpfte ohne Liebe das Eheband. Gleichsam um sich vor sich selbst zu sichern, jeden Gedanken an die Gattin des Freundes zu tilgen, nimmt er, alle Brücken hinter sich abbrechend, Dagny zum Weibe. Nebensächlich wäre, daß es unklar bleibt, warum er sie raubt, ob Oernulf sie ihm denn verweigert hätte, doch bedenklich muß es stimmen, wenn Sigurd die Erzählung vom Kampfe mit Hjördis' Bären schließt: „Ich zog von Island mit einer holden Maid, wie ich geschworen." Also um seinen Eid beim Met zu halten und sich völlig von Hjördis zu lösen, führt er Dagny mit sich fort, weil sie gerade seinen Weg kreuzte. In der Tat erwidert er später der

forschenden Hjördis: „Gewannst du sie lieb?“ in der prachtvollen Szene, wo das Geheimnis der beiderseitigen Leidenschaft sich enthüllt: „Ich lernte sie schätzen, aber es gibt nur ein Weib, das Sigurd geliebt hat und das ist jenes Weib, das ihm gram war vom ersten Tag, da sie sich begegneten.“ Ohne Neigung wählte er Dagny und „Hjördis war es, nach der ich mich sehnte in ihren Armen.“ Dagny, diese rührend milde Frau mit dem Kindessinn, glaubt heilig an ihn und jedes seiner Worte zu ihr ist Verstellung. Noch in der letzten Szene spricht er zu Hjördis: „Glaubst du, das Leben, das meiner wartet, sei heiter? Tag für Tag um Dagny zu sein und eine Liebe zu heucheln, die mir das Herz beklemmt?“ Aus mißverstandener Freundespflicht vergiftete er sein Dasein, aber zugleich lud er schweres Unrecht gegen Hjördis, wie gegen Dagny auf sich. Die Nachgiebigkeit gegen Gunnar trieb er bis zum Betrug an Hjördis, das war nicht edel, noch reckenhaft, und ebenso täuschte er die auf seine Liebe vertrauende Dagny. Da wie dort trog Sigurd und Gewissensbisse hierüber mögen zu seinem Entschluß, die Taufe zu nehmen, wesentlich beigetragen haben. Im Kern die edelste Natur von allen, im Drang sonderbarster Verwickelungen von Schuld befleckt, sucht er in christlicher Hingabe an andere und für andere Sühnung. Er gönnt dem Freunde den Ruf der tapfersten Tat, wie er ihm Hjördis gönnte; wem er das Glück seines Lebens opferte, dem kann er auch den Ruhm seines Werkes überlassen. Er trügt nicht, wenn er Oernulf sagt: „Dagny ist mir werter als Waffen und Gold“; eben weil er fühlt, er hege nicht die rechte Liebe zu ihr, betrachtet er sie mit um so mehr Mitleid und will ihr die grausame Wahrheit verhehlen. Als Dagny durch Hjördis die Augen geöffnet werden, sie erkennt, wie sie stets nur eine hemmende Fessel für den Gemahl gewesen, gesteht sie (und auch da erinnert sie an Beate Rosmer) demütig: „Ich fühl's, ich bin nicht das rechte Weib für ihn. Er hat es mir nicht eingestanden, aber so darf es nicht bleiben ... Wir müssen uns trennen.“ Und dieser Frau gegenüber fand Sigurd nie den Mut zu offenem Geständnis, selbst dann nicht, als das Wiedersehen mit Hjördis zur Wahrheit drängte. „Nun weißt du alles — was du wissen mußt.“ Wie er die Freundschaft für Gunnar übertrieb, so will er in falscher Milde Dagny das Einbekenntnis ersparen, er habe nicht sie geliebt, und doch vermöchte, wenn überhaupt etwas, nur die harte Wahrheit

Rettung zu bringen. Dagnys Liebe ist so tief, daß sie selbst diesen schwersten Schlag überwinden und noch dem reuevollen Gatten Trost spenden könnte. Die versöhnende ausgleichende Weise Sigurds, die gehaltene Ruhe, mit der er zu vermitteln strebt, entspringt nicht weltfroher, innerer Harmonie, sondern dem wehmütigen Sichbescheiden eines blutenden Herzens. In eignen, untilgbaren Harm versenkt, sucht der Wiking nach Art vornehmer Naturen darin Erleichterung, anderen die Schwere des Daseins erträglicher zu gestalten.

An jenem wilden Frevelmut der Wikinger, ihrem robusten Gewissen, wovon Hilde und Baumeister Solneß schwärmen, haben Sigurd wie Gunnar kein Teil, beider Gewissen ist mindestens ebenso „kränklich" als das ihrer späten Nachfahren, nur Hjördis überragt an kühnem Walkürenmut die ihr nacheifernde Hilde Wangel. Am nächsten kommt noch Oernulf von den Fjorden dem üblichen Bilde des altnordischen Recken, vielleicht deshalb, weil er keine original Ibsensche Gestalt, vielmehr lediglich der ins Dramatische übersetzte Egil Skallegrimsson der nordischen Heldenlieder ist. Eben dorther stammt der Anstoß zu seiner Totenklage um Thorolf. In der höchst wirksamen Wendung, wie der Skalde sich durch seine Kunst von der Qual befreit, im Liede über den Schmerz erhebt, von ihm losringt, erinnert Ibsen an Goethe, der wiederholt der gleichen Anschauung von der erlösenden Macht der Dichtung Ausdruck gab. Auch der jugendlich sympathische Thorolf mahnt, ohne dies Vorbild zu erreichen, an den von Goethe geschaffenen vollendetsten Typus des Knaben, der Mann werden möchte, den Reitersbursch Georg. Wie darf man, was vielfach geschieht, Goethe als der Richtung Ibsens diametral entgegengesetzt anführen, wo doch Götz mit der eisernen Hand, der unbedingte Verfechter der Wahrheit, der grimmste Feind jeder Lüge, viel eher als Muster für Ibsen gelten könnte? Und nun gar Iphigenie in ihrem Unvermögen zur Täuschung die Hand zu bieten, ob sie auch durch Verstellung des Bruders wie des Freundes Leben und die eigene Freiheit erlangen könnte! Mit dem Mut der Märtyrerin bekennt sie sich zur Wahrheit, wem steht aber Goethe mit dieser bei seinem antiken Vorbild bekanntlich fehlenden, im besten Sinne modernen Wendung näher als Ibsen? Klingt es nicht aus Iphigeniens Rede: „Hat denn zur unerhörten Tat der Mann allein das Recht?" wie eine Vorahnung neuester Gleichberechtigungsideen? Wie Nora meint, sie dürfe sich nicht mehr mit dem begnügen, was

ihre männlichen Ratgeber ihr vorerzählt, „ich muß selbst über die Dinge nachdenken und sehen, mich in ihnen zurechtzufinden," so handelt Iphigenie; nicht den Worten des Pylades, von seiner Leitung sich emanzipierend, folgt sie dem eigenen Gefühl. Bei allem Unterschied finden sich doch mehr Beziehungen zwischen Goethe, dem Dichter aller Zeiten, und Ibsen, dem Repräsentanten einer zeitlich begrenzten Epoche, als die Verfechter des Alten, weil es alt ist, zugeben möchten.

Auch Gunnar zählt zu jenen Figuren, wie Goethe sie zu bilden liebte; wie in seiner Art schon Nils Lykke, steht auch er dem Geschlecht der Clavigo und Weislingen nicht allzu fern. Er vertritt symbolisch jene im Leben so häufigen schwachen Charaktere, welche es nicht lassen können, nach Kränzen zu langen, die ihnen zu hoch hängen, sich Aufgaben zu unterziehen, denen sie nicht gewachsen sind, und die am leichtesten, selbst bei ursprünglich edlerer Gesinnung, zu unwürdigen Mitteln herabgleiten, um zu erreichen, wonach ihre Seele dürstet, ohne daß sie Kraft besäßen, es zu erzwingen. Er betrog Hjördis um ihr frisches Leben und spricht er: „Groß Unrecht habe ich Oernulf zugefügt. Eh' ich es nicht wieder gut gemacht habe, finde ich nicht Frieden mit mir selbst," so hofft er eigentlich seines Schuldbewußtseins gegen die Gattin ledig zu werden, sobald Oernulf diese Ehe als recht anerkannte. Doch eine nach allen Formeln vollzogene rechte Ehe wird deshalb lange noch keine echte Ehe; diese bleibt unmöglich zwischen ihm und Hjördis, denn nicht ihr innerstes Wesen fühlte er dem seinen verwandt, als er sie begehrte, wie ein Kind tappte er nach einer schönen Frucht. Nach Ruhm und Macht lüstet es sie; sein Streben wäre durch ihren Besitz erfüllt, besäße er sie wahrhaft. Tiefer gründend dürfen wir freilich annehmen, die volle Untätigkeit habe er sich nur widerwillig auferlegt, aus Furcht, mit neuen Taten zu weit hinter jener fälschlich angemaßten zurückzubleiben, wie Rubek, als er das Vertrauen zu sich (aus anderen Gründen) verloren, sich an kein großes Kunstwerk mehr wagt. In der Episode mit Kore tritt der grelle Gegensatz zwischen seinem nachgiebigeren, zum Vergleich geneigteren Wesen und der harten, stolzen, rachgierig-unversöhnlichen Gattin hervor, zugleich erhellt durch Hjördis' Verfahren gegen den Bauer deutlicher die Unabänderlichkeit ihres Hasses wider Oernulf.

Derselbe Seelenschmerz um verlorenes Glück, der Sigurd mild

und versöhnlich stimmt, steigerte in ihr die ursprüngliche Wildheit bis zur Grausamkeit, so gegen Egil wie gegen Dagny, gegen Oernulf und Thorolf, ja auch gegen sich selbst. Sie liebt nichts auf Erden — Sigurd allein ausgenommen; wie dieser in der Linderung fremden Leides, sucht sie, sein wahres Gegenstück, in der Zerstörung fremden Glückes Trost für das eigene, verdorbene Dasein. Es liegt völlig in ihrem Charakter, wenn sie ihr Recht auf ein Leben an Sigurds Seite mit äußerster Heftigkeit geltend macht, sobald sie erfuhr, er habe für sie geglüht und trage ihr Bild auch jetzt noch im Herzen. „Meine Liebe ist nicht sinnlich, wie die weichlicher Weiber. Nicht als deine Gattin will ich dir folgen, denn ich habe einem andern angehört . . . als Schildmaid . . . und wenn dir einst das Totenlied gesungen wird, dann soll es gemeinsame Kunde von Sigurd und Hjördis geben." Ihr ist es ernst mit dieser reineren Neigung, wie denn das höhnisch Bösartige bei ihr überhaupt nur als Reflex ihres gebrochenen Lebens erscheint. Matt entsagend auf das Heil zu verzichten, vermag dies heiße Herz freilich nicht. So kommt es zwischen ihr und Sigurd, den sie um jeden Preis erringen will, zu jenen Szenen, wo zwei Weltanschauungen sich feindlich gegenübertreten, Christentum gegen Heidentum oder modern ausgedrückt, Schopenhauer gegen Nietzsche. Sigurd verneint den Willen zum Leben, Hjördis bietet die schärfste Inkarnation des Willens zur Macht. Obwohl Sigurd fühlt, wie wahr sie spricht: „Hätten wir zwei zusammengehalten — du wärest der Berühmteste und ich wäre die Glücklichste unter den Menschen geworden," leistet er ihrem Aufruf: „Wir sind beide frei, wofern wir es sein wollen," keine Folge. Und wenn Hjördis, ganz im Sinne des Verfassers der „Genealogie der Moral" meint: „Was liegt daran, ob zwei elende Leben verspielt sind," so weist Sigurd einen Weg der Vereinigung zurück, der über seines Blutsbruders und seines Weibes Leichen führt. Er stirbt als Christ, die letzte Sühnung mit dem Tode bietend, während Hjördis auf schwarzem Roß mit Odins wilder Jagd nach Walhall zieht. Für die letzte Walküre ist kein Platz unter jenen Menschen, welche dem weißen Gott dienen wollen, weder hier, noch dort.

Sigurd verknüpfte mit Gunnar ein festeres Band, als wechselseitige Sympathie allein. Als „Fosterbroder" hat er Blutsbrüderschaft mit ihm getrunken; diese Klammer kann nach nordischer Auffassung einzig der Tod noch lösen, und jedes Opfer darf in solchem

Bunde begehrt werden. Weil Gunnar zuerst das Geständnis seiner Liebe ausgesprochen, fügte sich Sigurd schweigend. Doch er tat mehr als das, er trog für den Freund. Darum darf Hjördis ihm entgegnen: „Alle guten Gaben kann der Mann seinem treuerprobten Freunde geben — alles, nur nicht das Weib, das er liebt.“ Aus weit kläglicheren Motiven wird John Gabriel Borkman seine Liebe dem falschen Freunde Hinkel opfern und von Ella Rentheim den gleichen Vorwurf erdulden müssen, zwei Leben zerstört zu haben. Es ist interessant, eine gewisse innere Unsicherheit des Dichters in der „Nordischen Heerfahrt“ zu bemerken, die damals wohl nur instinktiv herausgefühlt werden konnte, nunmehr im Zusammenhalt mit Ibsens späterem Wirken sicherer zu konstatieren ist. Zunächst scheint die Moral der Entsagung das Feld zu behaupten, bei näherer Betrachtung aber drängt sich die Empfindung auf, die Wahlverwandten seien Hjördis und Sigurd, die dies erkennen, Dagny und Gunnar, die dies verkennen. Die kleineren Naturen legten den größeren ihr Joch auf, sie übten die Herrschaft der Schwachen über die Starken, allen zum Verderben. Schließlich fertigt ja der Dichter selbst die Geringen mit bitterem Sarkasmus ab, indem er sie uns an den Leichen der Bedeutsamen im törichten Wahn befangen zeigt, Hjördis habe Sigurd aus Haß, um Gunnar ihre Liebe zu bezeugen, getötet. Solche Verständnislosigkeit mußte zum unseligen Ende hindrängen. Sigurds Beruf hieß ihn sich zum König Norwegens aufschwingen, dabei hätte ihm die starkgemute Hjördis als die rechte Gefährtin auf der Lebensreise zur Seite gestanden. In Sigurd war das Mark zu einem mächtigen und gerechten Herrscher wie Håkon. In der Ehe mit Dagny erschlafft seine Tatkraft und verzettelt sich auf bedeutungslosen Wickingerfahrten; ihr philiströses Ideal ist, auch nachdem Hjördis sie aufgerüttelt, Sigurd solle „Land kaufen und einen Hof bauen und nie mehr in den Seekrieg ziehen“. Das läßt sie sich von ihm versprechen, als der Gatte sie mit täuschenden Worten beruhigt. Dagny zieht Sigurd hinab, wie Hjördis an Gunnars Seite sein soll, was sie nicht kann. Ibsen zeigt hier schon eine sehr pessimistische Ansicht über die Folgen der Freundschaft, ja er zweifelt bereits daran, daß Hingabe für andere höher zu bewerten sei als trotzige Behauptung des eigenen Selbst. Sigurd führt die Selbstverleugnung bis zum äußersten durch, aber mit stillem Kopfschütteln sieht ihm der Dichter zu. Die charaktervolle

Selbstbezwingung veranschaulicht Oernulfs reckenhafte Kraft deutlicher als Sigurd, dessen Leben ziellos geworden, weil jene Tat und ihre Folgen ihm den Inhalt raubten.

Gleich nach den „Kronprätendenten", dem ersten Drama Ibsens, das 1875 zuerst von den Meiningern, die es im Juni 1876 auch in Berlin siebenmal darstellten, dann in München und Schwerin gespielt wurde, gelangten 1876 die „Helden auf Helgeland" an den Hoftheatern von München (10. April), Wien (26. Oktober) mit Charlotte Wolters als Hjördis, und Dresden (27. Oktober) zur Aufführung. Eine Reihe Hof- und Stadttheater folgten allmählich. Noch jetzt findet sich das Stück (unter dem Namen „Nordische Heerfahrt", der ihm damals beigelegt wurde), gelegentlich im deutschen Bühnenrepertoire, so wurde es am 20. Oktober 1898 vom Wiener Raimundtheater aufgenommen, am 2. September 1905 in Düsseldorf. Auch Ellen Terry, Englands erste Kraft, reizte die Hjördis. Anfangs leuchteten diesem Drama wenig günstige Sterne. Vom Dichter selbst war der Stoff zunächst zugunsten des „Festes auf Solhaug" zurückgestellt worden, als er dann 1857 an die Ausführung schritt, wollte er dem heidnischen Thema durch den antiken Trimeter gerecht werden und vertrat deshalb dies Versmaß in seiner gleichzeitig veröffentlichten Abhandlung „Vom Heldenlied und seiner Bedeutung für die Kunstpoesie", in der er behauptet, „daß die norwegische Kaempevise ein so antikes Gepräge behalten". Bald gab er diese Form zugleich mit der ihr gemäßen Idee einer Schicksalstragödie auf. Nun schloß er sich, wie Björnson, entschieden auch in der Sprache an die altskandinavischen Überlieferungen an, die bei ihnen fast gleichzeitig zu frischem Leben erwachend, der norwegischen Literatur eine neue Epoche eröffneten. Veröffentlicht hat Björnson „Synnöve Solbakken" bereits seit Juni 1857 in einer Zeitschrift, noch ehe Ibsens Stück im Manuskript vollendet war, sein Schauspiel „Zwischen den Schlachten" aber erschien erst später und hatte keinen Einfluß auf die „Nordische Heerfahrt". Im Herbst 1857 reichte Ibsen sein Drama dem unter dänischen Einfluß stehenden „Christiania-Theater" ein, da sein eigenes „Norwegisches Theater", die zweite Bühne der Hauptstadt, für die Aufführung nicht die erprobten Kräfte besaß. Es wurde angenommen, aber im März 1858 die Aufführung nachträglich abgelehnt, wogegen Ibsen, schon durch die Ablehnung der „Frau Inger" gereizt, öffentlich protestierte, so

daß sich eine energische Zeitungsfehde entspann. Jung-Norwegen focht gegen die dänischen Traditionen und den dänischen Direktor. Ende April 1858 erschien das Stück im Druck, und am 24. November brachte der „Theaterinstruktor“ Ibsen es dennoch an seiner bescheideneren Bühne heraus. In Drontheim und Bergen wurde es sogleich, im Christiania-Theater schließlich doch am 11. April 1861 gegeben, die 100. Aufführung fand 1896 als Festvorstellung am Geburtstag des Dichters statt. Das königliche Theater in Kopenhagen holte die Zurückweisung erst am 19. Februar 1875 nach, am 3. November 1875 folgte das Neue Theater, ein Jahr später das königliche Theater in Stockholm, inzwischen war die deutsche, dann 1892 zu Moskau die russische, im Januar 1903 in London die englische Bühne gewonnen worden. Englisch erschien es 1890, russisch 1892, französisch 1893. Wie kühl wurde dies echt nationale, treffliche Werk aber anfangs aufgenommen, obschon zur selben Zeit Björnson als Dramatiker und Novellist norwegisches Leben unter allgemeinem Beifall zum Stoff wählte und kräftiger zugriff als seine Vorgänger. Die romantisierenden Bearbeitungen solcher Themen durch Oehlenschläger und Tegner hatten den Geschmack für gesunde, kräftige Kost durch ihre Süßlichkeiten verdorben. Man fand Stoff und Behandlung zu wild und roh; Ibsen hatte sich bemüht, den Ton der Zeit wiederzugeben, diese rauhe Heldenhaftigkeit erschien jedoch den Kunstrichtern nicht ideal genug. In der „Nordischen Heerfahrt“ werden unlöslich verdorbene Verhältnisse zu tragischem Ausgang geführt, wie eben nicht anders möglich, sonst aber möchten wir eher noch geneigt sein, Helden wie Sigurd und Gunnar zu weich für jene eherne Zeit zu finden, so wechselt der Maßstab der Schätzung.

Jedenfalls mag diese Aufnahme seines ersten ernsthaften Versuches, ein norwegisches Nationaldrama zu schaffen, den Dichter mitveranlaßt haben, die geplante Ausführung der „Kronprätendenten“ zu verschieben. Hatte doch auch das Kopenhagener Theater die Aufführung der „Haermaendene paa Helgeland“ (Nordische Heerfahrt) abgelehnt. Die Norwegisch-Nationalen erblickten in diesen Vorgängen eine absichtliche Zurücksetzung der Dichter ihres Landes. Ibsen selbst sah sich so stark verletzt, daß er die Anregung zu der am 22. November 1859 erfolgten Gründung eines Vereins „Die norwegische Gesellschaft“ gab, dessen Aufgabe die Förderung der heimischen Literatur und Kunst, daher die Bekämpfung des ausländischen Ein-

flusses sein sollte. Zum Obmann wurde Björnson gewählt, der 1857 Ibsens Nachfolger in Bergen geworden, inzwischen aber als Redakteur des „Abendblattes" nach Christiania zurückgekehrt war; Ibsen selbst war Obmann-Stellvertreter. Der Verein richtete nicht viel mehr aus, als daß eine erste Kraft der dänischen Schauspielkunst, W. Wiehe, das Christiania-Theater verließ. Zwei Dichter der alten Schule, Munch und Blom, beklagten dies Ereignis in poetischen Schmerzensausbrüchen, und Ibsen antwortete mit einem ungemein scharfen „Offenen Brief" an Hans Örn Blom. Im übrigen zog er sich bald aus der Vereinsleitung zurück, und die „Norwegische Gesellschaft" ging ein. Diese sehr persönliche Erfahrung mag sein späteres ungünstiges Urteil über Vereinigungen zur Durchsetzung gemeinschaftlicher Zwecke erheblich mitbestimmt haben.

In einer Epoche innerer Unbefriedigung reifte so der Plan zur „Komödie der Liebe" (Kaerlighedens Komedie). 1858 beschäftigt den Dichter bereits das Thema, eine Handschrift aus dem Jahre 1860 trägt den Titel „Schwanhilde" und bietet zweieinhalb von den drei Akten, aber in Prosa, die Personen führen zum Teil andere Namen, auch ein Bruder Schwanhilds tritt auf. Endlich im Sommer 1862 gelang die Umarbeitung in Versen, fünffüßigen, gereimten Jamben. Sylvester 1862 erschien das Stück als „Komödie in drei Akten" bezeichnet, allein eine Lustspielwirkung hatte es nicht. Erst am 24. November 1873 kam es in Christiania, im November 1889 in Schweden (Göteborg und Stockholm), im Dezember 1896 am Belle-Alliance-Theater in Berlin, am 23. Juni 1897 in Paris durch das Oeuvre als „Comédie amoureuse"[!], am 21. Mai 1898 am Dagmartheater in Kopenhagen, am 14. Juli 1900 in Wien und von derselben Truppe dargestellt am 15. September 1900 im „Sezessions-Theater" in Berlin zur Aufführung. Ins Deutsche war es 1889, ins Französische und ins Russische 1896 übertragen worden. Den ersten bösen Eindruck hat das Stück wohl erst jetzt verwunden, wo es am 21. September 1905 in Christiania nach langer Pause wieder aufgenommen in den ersten zehn Wochen zehn Aufführungen erlebte. Mit diesem bitteren Protest gegen alles, was man als ideal rühmte, verblüffte und verstimmte Ibsen damals auch die bisherigen Genossen. Er begann seinen reformatorischen Beruf der ihn umgebenden Welt gegenüber zu fühlen und zu betätigen.

Schon der „Offene Brief" verrät die neue Wendung; er läutet

den Kampf ein, den sein Dichter damals gegen alles, was krank und überlebt war, begann. Ibsen vergleicht den Gegner mit einer ausgegrabenen Mumie, die sich auch berechtigt halte, das Andersgewordene stolz abzulehnen, das Neue für minder wertvoll zu halten als das bankerotte Alte:

„,Ein bittres Lächeln' spielt um ihren Mund,
Verhöhnt die Zeit, weil sie nicht stille stund."

Blom hatte nach altbewährtem Rezept Ragnarök, die Götterdämmerung, also den Weltuntergang prophezeit, wenn die nationale Richtung siege. Darauf erwidert Ibsen:

„Doch sei getröstet. Ragnarök wird enden,
Schon leuchtet's durch die stumme Nacht; —
Wie lichte Träume hebt es rings sich sacht;
Ein bess'rer Morgen läßt sich schon erkennen.
Da sollst du seh'n, wie Tageslicht kann brennen,
Wie morsch die Stämme, wenn der Donner kracht; —
Da sollst du seh'n: der höchste aller Himmel:
Nicht Walhall ist's, vielmehr das junge Gimel."

Gimle bedeutet in der nordischen Göttersage „das Paradies der Menschen in der nach dem Weltuntergange neu erstandenen Welt". Ibsen glaubt an eine neue Zeit, die kommen werde, wenn vorher diese alte Welt von Grund aus umgestürzt sei. In der Welt, wie sie den Dichter umgibt, kann Liebe und Glück nicht gedeihen, nicht weil sie an sich unmöglich, bloße Illusion wären, sondern weil unsere verkünstelte Gesellschaft beide nicht aufkommen läßt. Die bedeutendsten Kritiker wußten mit dieser Tragikomödie oder Komotragödie zur Zeit ihres Erscheinens und noch lange nachher nichts rechtes anzufangen. Versuchen wir, ob jene Beschwörungsformel, welche wir anwenden, das Zauberschloß zum Aufspringen bringt. Henrik Wergelands 1813 geborene Schwester Camilla war nach dem Tode ihres Mannes, des Professors Peter Jonas Collett (1813 – 1851), als Schriftstellerin hervorgetreten. Sie errang bedeutende Erfolge, im Januar 1893 wurde die Vollendung ihres 80. Lebensjahres im Norden festlich gefeiert; sie starb am 7. März 1895 (die Angabe 1891 bei Woerner und Lothar ist ein Irrtum). Ihr Roman „Amtmannstöchter" (1855) soll, wie seither bis ins Detail nachgewiesen wurde, großen Einfluß auf die Entstehung dieses Werkes geübt haben. Ungleich größer jedoch war vermutlich die Einwirkung der eigenen Erfahrungen des

Dramatikers über Liebe und Ehe. Nicht umsonst wählte er einen Poeten zum Helden, einen trotzigen Charakter, der alle brüskiert, wie Ibsen selbst. Es liegt ungemein nahe, zu glauben, hier würden Zustände geschildert, Erfahrungen dargelegt, wie sie sich dem Dichter in der Zeit seiner Verlobung und in den ersten Jahren seiner jungen Ehe aufdrängten. Gleichwohl mögen die eigenen Erlebnisse bloß die Anregung geboten haben, den Liebesbeziehungen überhaupt schärfer kritisierend nachzuspüren. Falk und seinen Schöpfer zu identifizieren, wie es die Klatschsucht Christianias tat, ist natürlich unbillig. Im Oktober 1870 schrieb Ibsen an Peter Hansen: „Die einzige, die damals das Buch billigte, war meine Frau. Sie ist ein Charakter, wie ich ihn just brauche, — unlogisch, aber von einem starken poetischen Instinkt; groß ist ihre Denkungsart und beinahe zügellos ihr Haß gegen alle kleinlichen Rücksichten.“ Wenn er im selben Brief bemerkt, „für Hjördis habe ich dasselbe Modell benutzt wie später für Schwanhild,“ so scheint dies klar genug. Aber schon der äußere Unterschied ist festzuhalten, daß Falk etwa ein Dutzend Jahre jünger gedacht ist als Ibsen bei Veröffentlichung des Werkes war. Wer die große Jugendlichkeit des innerlich unfertigen Helden übersieht, neben dem Schwanhild noch den Eindruck gereifterer Überlegenheit macht, der mißversteht das Stück.

Die „Komödie der Liebe“ soll als Übergangswerk betrachtet werden; gestand doch Ibsen keine fünf Jahre später in der Vorrede zur zweiten Auflage selber, er habe sich durch die dazwischen liegende Zeit der Entwicklung weit von der Dichtung entfernt. Nach einem Vierteljahrhundert gelangte er sogar dahin, im Bildhauer Lyngstrand („Frau vom Meere“) die Ansichten Falks zu karikieren, freilich nur zum Teil, denn heimlich hält er auch da an dem Glauben fest, Ehe und Liebe seien durchaus getrennte Dinge. Und wird denn die Bedeutung der Ehe dadurch verkleinert, wenn Ibsen nicht die heiße Liebe, sondern das ernste Pflichtgefühl als ihr sicherstes Fundament feiert, was in der „Frau vom Meere“ wie in der „Komödie der Liebe“ geschieht? Sein Verbrechen bestand darin, an der fable convenue von der unvergänglichen Dauer der Liebe gerüttelt zu haben und darob übersah man ganz jene allerdings selteneren Stellen, wo er der Ehe ihr gutes Recht werden läßt. Man vergißt überhaupt zu leicht, daß dies Stück sich ausdrücklich als Komödie gibt, in der einmal die Masken gelüftet und die Schellen-

kappe tüchtig geschüttelt, gewisse Übertreibungen und Heucheleien ordentlich gezaust werden sollen. Freilich, es birgt Tiefen genug und einen ernsten Kern der Erkenntnis. Die leicht-fröhlichen Verse schon deuten an, wie hier die kleinen Jämmerlichkeiten des Alltags mit überlegenem Humor von einem erhöhten Standort aus betrachtet werden, aber dort, wo die Situation es erfordert, erheben sie sich auch zu echtem Schwung und eine bittere Entrüstung grollt manchmal aus ihnen, tiefgeheimste Empfindungen beben da nach.

Die Trauer über die Vergänglichkeit des Hehrsten und Schönsten spricht sich hier aus; der Höhepunkt jedes Gefühls bedeutet ja schon den ersten Schritt zum Niedergang, was sich nicht mehr steigern kann, muß abnehmen. Nicht allein mit den Menschen hadert der Dichter, auch mit dem allgemeinen Menschenlos des Hinschwindens und Welkens. Und über diese Schicksalstücke lehrt er sich zu erheben, indem wir mutig das karge, uns beschiedene Glück wegwerfen, uns an der Seligkeit einer Stunde, eines Frühlingstages genug sein lassen und den Rest verschmähend solche holde Erinnerung durch das graue Leben mit uns weitertragen. Diesen Grundgedanken enthielten schon 1850 die „Ballerinnerungen, ein Lebensbruchstück in Poesie und Prosa". Dort heißt die „Idee zum großen Drama des Menschenlebens . . . Ahnen, Hoffen und Enttäuschtwerden". Von einer Ballbegegnung entzückt, ruft der Zwanzigjährige aus: „Schicksal, nimm dieses Übermaß von Glück von mir. Laß diese Stunde nicht durch Verlängerung entheiligt werden." Jäger, der das Manuskript auffand, verwies mit Recht sogleich auf die „Komödie der Liebe". Vom „Segen der Entsagung" spricht 1862 auch Ibsens Aufsatz über „Die Theaterkrise".

Ganz verkehrt wäre die Auffassung, Ibsen wolle durch die Verbindung Schwanhilds mit Goldstadt schließlich post tot discrimina rerum die Konvenienzheirat und „Vernunftehe" als die beste preisen. Man könnte ebensogut annehmen, er wolle vor der Ehe zwischen fast Gleichaltrigen, wie Strohmann und Maren, Stüber und Elster, Lind und Anna, warnen und eine Altersdifferenz von einem Vierteljahrhundert als die wünschenswerte hinstellen! Die Ehe aus gegenseitiger Abneigung findet an Ibsen keinen Verteidiger, wohl aber hält er dauernde Hochschätzung bewährter Charaktere für eine zuverlässigere Bürgschaft als blinden Liebesrausch. Falk bekämpft die „Vernunft-Karrikatur", nicht die Vernunft. Jene nur als Notbehelf

geschilderte Vereinigung hat jedenfalls nichts mit materiellen Erwägungen zu tun, denn hält Schwanhild an Falk fest, so erklärt sich Goldstadt ausdrücklich bereit, dem jungen Paar sein Vermögen zu überweisen. Der scheinbar so trockene Geschäftsmann ist kein gewöhnlicher Charakter, ja man könnte ihn den eigentlichen Poeten in dem Landhaus am Drammensweg bei Christiania nennen, Falk soll erst einer werden; mit der unsteten, bald diesen, bald jenen Plan aufgreifenden Geschäftigkeit Falks kontrastiert die ruhige Geschäftlichkeit Goldstadts nicht ungünstig. Falks Leidenschaft gleicht einer hell auflohenden, bald vielleicht erlöschenden Fackel, Goldstadts Neigung einer sicher wärmenden, stetigen Flamme; die eine blendet, die andere schützt. Die Liebe Falks und Schwanhilds scheitert an dem eigenen, kleingläubigen Zweifel an der Dauer und Macht ihres Gefühles. Falks Anschauung: „Brach nur ich die Blüte, werde mit dem toten Rest, was mag,“ entspricht seiner Künstlerneigung. Ein gährender Geist, selbst noch darüber im Unklaren, was er will, muß sein Versuch, der falschen Liebe die wahre entgegenzusetzen, mißlingen; was er nicht will freilich weiß er sehr genau, darum sitzt jeder seiner Hiebe wider die falsche Idealität der Liebe und Ehe. Wie sein Schöpfer erweist sich auch Falk stärker im Niederreißen als im Aufbauen.

Sind die drei Hauptfiguren eigentlich Ausnahmsmenschen, für die der Alltags-Maßstab nicht paßt, so zeigt hingegen das zweite Liebespaar, Lind und Anna, den typischen Verlauf der Neigungsehe in seiner vollen Kläglichkeit. Eine beachtenswerte Feinheit liegt darin, daß Anna als Schwanhilds Schwester, Lind als Falks Freund anfangs eine gewisse geistige Verwandtschaft mit diesem Paar aufweisen, die sich immer mehr verliert, je weiter sie auf den gebahnten Steigen offiziellen Liebesglücks vorschreiten, um in dürrster Prosa zu enden. So unerquicklich derlei ist, so notwendig war es doch, uns einmal im hellen Bühnenlicht vor Augen zu führen, wogegen man sonst gern die Augen schließt, zu zeigen, wie es in Wahrheit um uns und in uns aussieht. Dem ehrlichen Theologen Lind schwebt es als Ideal seines Lebens vor, Geistlicher unter den norwegischen Emigranten in Amerika zu werden; Anna weiß dies und will ihm folgen. Kaum aber hörte ihr Einverständnis auf, beider seligstes Geheimnis zu sein, zählen sie, die öffentlich Verlobten, nach Ibsens treffendem Ausdruck als Mitglieder zum „Mäßigkeitsverein

der Seligkeit", da wird der weite Horizont immer enger, bis beide auf der weiten Welt nur nach einem noch ausspähen, was wert sei, die Blicke danach zu richten: ein Amt, daß seinen Mann ernährt und dessen Frau dazu. Ihr heimliches Glück stirbt an seiner lauten Anerkennung. Auf die offizielle Gratulation und die nicht minder offizielle Rührung folgt die unablässige Einmischung aller Fernstehenden in die intimsten Angelegenheiten der Neuverlobten, womit ihnen das bißchen Frühlingswonne bald gründlich verleibet wird. Bei dieser Schilderung der Leiden der Verlobten übt Ibsen die Gabe getreuer Zeichnung nach der Natur, nichts von den kleinlich-lächerlichen Vorgängen wird vergessen und der Kontrast des Verses mit dem trivialen Inhalt zu starken komischen Wirkungen ausgebeutet. Nach solchen kleinen Plagen wird es schlimmer, es geht ans Leben, denn wem es mit seinen Idealen ernst, dem sind sie der beste Teil seiner Existenz; Lind muß sie über Bord werfen, soll der Kahn ihn und Anna tragen. Ein heiteres Mißverständnis spielt auch hier mit, indem Lind eben dann seiner Absicht entsagt, als Anna sich neuerdings bewegen ließ, ihm ungeachtet des Gezeters der weiblichen Umgebung doch zu folgen. Zunächst behilft man sich allerdings mit einem Kompromiß. Lind weicht dem Ansturm, indem er vorläufig seine Reise verschiebt — auf den Sankt-Nimmermehrstag. Wer erst so weit gebracht wurde, die Durchführung seiner Prinzipien auf gelegenere Zeiten zu vertagen, inzwischen aber sein Leben so einzurichten, wie die „kompakte Majorität" es für gut findet, ist ein verlorener Mann und wird nie wieder zu seinen Grundsätzen zurückkehren. Darum erachtet es Ibsen, der Verfechter des Entweder-Oder, dem jedes Kompromiß verhaßt, nicht für nötig, wenn der junge Theologe erst so weit hält, die einzelnen Phasen seiner Verspießbürgerung — ein schreckliches Wort für eine schreckliche Sache — zu schildern, sondern begnügt sich, ihn und seine Erwählte am Schluß als Prachtexemplare des Philistertums wieder vorzuführen. Sie wurde jetzt wirklich, ganz wie die Tante bei der Verlobung prophezeite, „so vernünftig, daß es ein Vergnügen", daher erklärt sie, von allen idealen Schrullen geheilt, derb und deutlich: „Mein Lind bleibt hier, läßt Glauben Glauben sein!" Er schämt sich noch ein wenig vor dem kühneren Genossen hochfliegender Pläne, aber er bleibt im Lande und nährt sich redlich als Lehrer an einer Mädchenschule.

In Pastor Strohmann und seiner Maren zieht übrigens die Zukunft des jüngeren Paares in erschreckender Vorahnung über die Bühne. Dieser würdige Geistliche liefert eine der ergötzlichsten Chargen des Stückes. Ganz im Gegensatz zu Zolas „Fécondité“ werden da die Folgen sehr reichlicher Familienvermehrung in abschreckendem Lichte gezeigt. Auch Strohmann hat (gleich dem edlen Hidigeigei) einst geschwärmt für das Wahre und Gute und Schöne; der romantische Schimmer, mit dem ihn seine Heirat wider den Willen der Brauteltern umgab, ist längst verblaßt. Im Kampf um das tägliche Brot gewann er zwar dies und auch die Butter dazu, verlor aber jeden Rest höherer Bestrebungen. Und gar sein Weib! Maren ging so vollständig in der Hauswirtschaft und ihren Sorgen auf, daß sie selbst ihre eigene Liebesgeschichte vergessen hat. Sehr bezeichnend für die Auffassung des Pastors von seinem Berufe ist seine Verteidigung gegen Falks Vorwurf, er sei zum Verräter an der Idee geworden:

„Ich bin Familienvater, Ehemann, -
Ein Dutzend kleiner Kinder hängt mir an; —
Ich bin ja an mein Tagewerk gebunden.
Ich habe meinen Hof und meine Herden
Ein ganzes Kirchspiel will beraten werden.“

Erst die Familie, an der er allerdings mit rührender Treue hängt, dann das für eine so stattliche Zahl von Sprößlingen („Geht alles gut, St. Michelstag . . . das dreizehnte“) erforderliche, bedeutende Einkommen, zuletzt das Amt. Was für ein Seelsorger kann ein Mann sein, in dessen Gedanken diese heiligste Verpflichtung erst den letzten Platz einnimmt und der ihr genügen zu können glaubt, indes er erstaunt fragt: „Wann hätt' ich Zeit für die Idee zu leben?“ Der Hahn kräht zu dreien Malen, aber dieser Petrus geht nicht hinweg und weint bitterlich, stolz erhobenen Hauptes wandelt er umher, völlig mit sich zufrieden, darum wird auch der junge, anbrechende Morgen von ihm nichts wissen wollen. Aus der Bergpredigt, diesem herrlichen, ewigen Schatze der Menschheit, merkte er sich bloß den von ihm pharisäisch-sophistisch umgedeuteten Satz, man solle sein Haus nicht auf Sand bauen; davon jedoch mag er nichts hören, daß dort geschrieben steht: „Ihr könnet nicht Gott dienen und dem Mammon. Darum sollt ihr nicht sorgen und sagen: Was werden wir essen? Was werden wir trinken? Womit werden wir uns kleiden? Nach solchem Allen trachten die Heiden.“

Diese wenig schmeichelhafte Darstellung des modernen Geistlichen scheint, obwohl Ibsen dies stets leugnete, dennoch auf den (vielleicht dem Dramatiker unbewußten und nur indirekten) Einfluß eines philosophischen Theologen hinzudeuten, auf Sören Kierkegaard, der kurz zuvor (1855) mitten im heftigen Kampf gegen die evangelische Kirche vom Tode ereilt worden war. Nach den fesselnden Schilderungen von Georg Brandes und Harald Höffding war dies ein sehr merkwürdiger und eigenartiger Mann, der gerade aus tiefer, aufrichtiger Religiosität sich gedrängt fühlte, gegen Mißbräuche und Entartung in der Kirche aufzutreten. Er verfocht eifrig das Recht der Individualität der Allgemeinheit gegenüber, stimmte also ganz mit Ibsens Tendenzen überein und konnte befruchtend auf diesen wirken. Der Geist assimiliert ja nur, was in der Richtung seines Wachstums liegt, das Fremdartige stößt er bald wieder kalt aus. Deshalb können oft langwierige Studien für unsere Entwickelung fast bedeutungslos bleiben, während vielleicht ein kleines Buch, ein Zeitungsartikel, ein unscheinbares Erlebnis plötzlich eine Erkenntnis in uns aufleuchten lassen, sich unauslöschlich einprägen und von entscheidendem Einfluß erweisen. In der inneren Bildungsgeschichte eines jeden Charakters gibt es solche für den Forscher stets Imponderabilien bleibende Einwirkungen und selbst die äußere Bildungsgeschichte birgt derlei Geheimnisse. Eine exakt-naturwissenschaftliche Darlegung der Art, wie ein bedeutender Mensch sich entwickelte, erweist sich schon darum als unerreichbar. Wir haben da wie oft „die Teile in der Hand, fehlt leider nur das geistige Band," dies wird nicht durch Aktenstücke, sondern durch eigene, kombinatorisch-nachfühlende Kraft herbeigeschafft.

Jedenfalls ist Pastor Strohmann der Repräsentant derjenigen Geistlichkeit, gegen welche Sören Kierkegaard stritt. Ob Lind „etwas Sichres ausgemacht" sei, interessiert ihn vor allem, darüber befragt er Falk und es kommt wieder zu einem der von Ibsen in jener Periode so häufig angewandten Mißverständnisse. So mußte Falk erst glauben, Lind sei mit Schwanhild verlobt, während dieser von Anna sprach, freilich der beabsichtigten Irrung zu Liebe ohne einen Namen zu nennen, ebenso beruht der Argwohn, Goldstadt trachte nach Annas Hand, darauf, daß er von Schwanhild redend den Ausdruck „Fräulein Halm" gebraucht, was eben auf beide Schwestern paßt. Diese beiden etwas gezwungenen Quiproquos wären besser entfallen,

zumal dadurch die Wirkung des wahrhaft gelungenen dritten nur abgeschwächt wird. In protestantischen Ländern sind die Geistlichen oft neben ihrem Gehalt auf freiwillige Liebesgaben der Gemeindemitglieder, in Skandinavien das Opfer genannt, angewiesen; wenn nun Strohmann von der Höhe des Opfers spricht, denkt er an die zu gewärtigenden Zuschüsse zum Gehalt, während Falk jenes Opfer im Sinne hat, welches Lind bringt, indem er sein Vaterland um solch ungewisser Zukunft willen aufgibt. Beruf und Amtsanstellung werden im Norwegischen durch das gleiche Wort (kald) ausgedrückt, so daß, wo Falk den inneren Beruf meint, Strohmann an die äußere Berufung glaubt. Endlich löst der Geistliche das Rätsel mit den würdevollen Worten:

„Kraft seines Amts soll er das Opfer nehmen,
Jedoch nicht bringen."

Die sichere Ruhe des von der Gerechtigkeit seines Anspruches völlig überzeugten Pastors mußte als die blutigste Satire empfunden werden. Schon danach läßt sich der Sturm des Unwillens ermessen, den das mutige Stück im pietistisch angehauchten Norwegen entfesselte, obwohl das Ende 1860 geschriebene und zu Neujahr 1862 veröffentlichte beste erzählende Gedicht Ibsens „Terje Wigen" mit Beifall begrüßt worden war; tastete dies Schauspiel doch alles an, was dem Philister heilig war, es wollte ihm seine Ideale rauben. Denn hier kommen nicht jene fürchterlichsten Philister in Frage, denen nichts mehr heilig, die aufgeklärten, ideal- und ideenlosen Bewohner unserer Großstädte; in der „Komödie der Liebe" ficht Ibsen gegen jene Pseudo-Idealisten, welche die Ideale stets im Munde führen, während sie ihnen schnurstraks zuwiderhandeln, sie bekämpft er mit den Waffen des Realismus, indem er sie zeigt, wie sie sind, nicht wie sie angesehen werden möchten.

Den trockenen Juristen Stüber hatte Liebe einmal zum Dichter erhöht. Nun sucht er in jahrelanger Mühe das bescheidene Nest für sich und seine Jungfer Elster zusammenzutragen. Er brachte es zwar glücklich dahin, für 100 Taler Jahreszulage zum Gesinnungslumpen zu werden, er buhlt um Strohmanns Freundschaft, nur um durch jenen den ersehnten Zuschuß zu erlangen, doch verschönt ihn die andauernde Treue für die Verblühte. Psychologisch trefflich und fein satirisch läßt der Dichter sein Liebesfeuer durch die triviale Melodie

des „lieben Augustin“ neu aufflammen. Die Weise hörte er bei der ersten Begegnung von seiner Braut und so tragen ihn diese Töne hinüber in die verlorene Jugend zu den glücklichsten Stunden seines Lebens. Falk weiß so wenig wie Gregers Werle, daß man dem Durchschnittsmenschen mit seiner Lebenslüge sein Glück nimmt. Weit bedenklicher als bei Gregers ist aber Falks Mangel an Menschenkenntnis, wenn er in Stüber einen Bruder im Apoll sieht, den es zu retten gälte; der Aktuar ist kein Hjalmar, er gesteht es schlicht ein:

„Ich hab' es längst gespürt Bureau und Haus
Die machen meine wahre Heimat aus,“

und wehrt mit Recht ab, für ihn heiße des Tages Gebot Arbeit, nicht Gesang.

Minder harmlos erscheint Fräulein Elster, eines jener so zahlreichen raubgierigen Wesen, für welche der Mann nur vorhanden, um der Frau die möglichst behagliche Existenz zu verschaffen. Spricht Falk von Linds innerem Drange zur Missionstätigkeit, so erwidert sie höhnisch, dem folge man, „so lang man los und ledig,“ (dieselben Worte kehren darauf beziehungsvoll bei Strohmann und bei Lind selbst wieder), „doch ein Verlobter folgt bloß seiner Braut.“ Das sind die Frauenrechte, für die sie eintritt. Ein Mädchen, das sich auf eigene Füße stellen, selbst den Lebensunterhalt verdienen möchte, hätte hingegen ihre entschiedene Mißbilligung zu gewärtigen. Diese Klatschbase lädt gelegentlich den armen, von Wechselschulden geplagten Stüber ein, den Mond anzuschwärmen und begeistert sich für alles Romantische. Frau Stüber, geborene Elster, wünscht gewiß auch heute noch eine ideale Poesie, in der die Liebe über alle Geldsorgen erhaben dargestellt wird, während ihr Mann (und sie mit ihm) sich in der Praxis mit Strohmanns Beispiel ausredet:

„Ist unter die Philister der gegangen,
Was will man von mir armem Kerl verlangen,
Der suchen muß Beförderung zu finden,
Der eine Braut hat und ein Heim möcht' gründen.“

Damit spricht der in seiner Art ehrliche Stüber, der gelegentlich an Jörgen Tesmann erinnert, den Grundgedanken des Werkes nach der sozialen Seite aus. So lange der erbitterte Kampf aller gegen alle um den Erwerb wütet und jede Stunde jeden von uns

zum Opfer wirtschaftlicher Katastrophen machen kann, bietet diese moderne Gesellschaft nicht den Boden, wo aus wahrer Liebe echte Ehen hervorzublühen vermögen. Die größere Hälfte der Schuld, welche auf den vier uns vorgeführten Paaren lastet, dürfen wir den unglückseligen Sternen, dem entsittlichenden Einfluß der von unbeschränkem Erwerbstrieb korrumpierten Umgebung zuwälzen. Eine zur Neigungsehe ohne Hintergedanken der Versorgung führende Liebe könnte dem nicht zum Märtyrer geborenen Durchschnittsmenschen erst durch eine geänderte Gesellschaftsordnung ermöglicht werden. Was so in der „Komödie der Liebe“ zwischen den Zeilen steht, scheint ebenso wichtig, als was auf den Zeilen zu lesen.

Der Nachweis hingegen, es könne eine durch das ganze Leben dauernde Liebe überhaupt nicht geben, gelingt dem Stück nicht. Wer daraus schließen wollte, Ehe und Liebe müßten notwendig getrennte Begriffe bleiben, würde einen Spezialfall in ungebührlicher Weise verallgemeinern. Nur zwischen Falk und Schwanhild wäre eine rechte Ehe ausgeschlossen. Für sie ist es am besten, jetzt zu scheiden. Nicht durch eine glückliche Ehe, die ihn zur goldenen Mittelmäßigkeit herabzöge, durch „ein herzzerreißend Weh, ein Heldenleid“ soll Falk die Kraft gewinnen, als Adler zu den höchsten Höhen zu fliegen, damit gab Schwanhild ihm, was er bedurfte und was er sich (im ersten Akt) selbst gewünscht hatte. „Kämpfe und entsage“, lautet die Losung für jeden, der nicht mit Worten wie Hilmar Tönnsen, sondern mit Taten das ideale Banner aufrecht erhalten will. Ein schöner, die Brust mit Glanz und Licht erfüllender Liebestraum wurde Falk zu teil, dem „Fieberwahn der Zeit“ entsagt er und verlangt nicht länger „Siegespreise ohne Kampf“, „Sabbat ohne Werktage“. Für den Dichter, dessen Mission eine höhere, als sein Glück zu suchen, gelten die Verse:

„Wie erst dem Tod der ewige Tag entstrebt,
Empfängt auch Lieb' erst wahren Lebens Ehren,
Wenn sie, erlöst von Sehnen, wild Begehren,
Zur Heimat der Erinnerung entschwebt.“

Für ihn muß jede Ehe Sklaverei sein; weil er sein Ich der Menschheit schuldet, darf er es nicht einer Einzelnen weihen. Zu dieser Erkenntnis, die uns an Grillparzer mahnt, reift Falk im Verlaufe des Dramas. Erst ein leichtgesinnter Egoist mit poetischem Anflug, der sich berechtigt glaubt, für seinen Dichterberuf jedes Opfer

von anderen zu fordern, genau so wie Strohmann dies für den Geistlichen will, ringt er sich durch zum Priester der Wahrheit, zum Vorkämpfer der Menschheit, bereit, seiner Kunst selbst das schwerste Opfer, das seiner Herzensneigung, zu bringen. Nicht von anderen begehren, selber ihnen darbieten, sich für die Allgemeinheit hingeben: das wird seine neue Weisheit. Den schönsten Trieb nennt er, „sich selbst zu opfern." So betrachtet, erscheint die „Komödie der Liebe" als ein Erziehungsdrama; der kindisch-leichtfertige Knabe, dem auch die Poesie nur ein Spiel war, reift darin zum ernsten Manne, dessen Ziel der Kampf um die Wahrheit wird und der bereit ist, für dieses Ideal zu leiden. Nicht nach seinem Glück, nach seinem Ziel trachtet Falk nun. „Kämpf' und entsage".

„Nein, so soll unser Glückstag nicht verfärben,
Wie hinter Wolken Abendglut verfahlt,
Nein, uns're Sonne soll am Mittag sterben,
Da sie in ihren schönsten Feuern strahlt."

Mit diesen Worten Schwanhilds ist die freiwillige Trennung ausgesprochen. In der Scheideszene weht ein hinreißender Schwung; wir verlieren gleichsam die Besinnung und möchten einstimmen in Schwanhilds Wunsch:

„Daß uns're Lieb', die frohe, siegeskecke,
Kein Siechtum zehre, kein Verfall beflecke, —
Sie sterbe, wie sie lebte, jung und reich!"

Der Dichter goß poetischen Zauber in verschwenderischer Fülle über diesen Auftritt, doch müssen wir schließlich gestehen, Schwanhild entsagt ihrer Liebe nicht, um für sein Ideal zu kämpfen, auch nicht bloß in der Sorge, mit ihr belastet könnte Falk sein Pfund vergraben, seine Sängermission unerfüllt lassen, sondern ebenso sehr, weil sie den Kampf scheut, weil sie, mitangefressen von der moralischen Fäulnis rings um sich, nicht den Mut findet, dem geliebten Manne unter allen Umständen, selbst auf die Gefahr hin, seine Liebe einst erkalten zu sehen, dennoch zu folgen. Sie beharrt bei der anfangs von ihr geäußerten Absicht, den Bruch mit den Vorurteilen der Welt nur dann zu wagen, wenn das Ziel auch würdig der Gefahr:

„Ein Kalifornien hinterm Wüstensande,
Wenn nicht, so bleibt man, wo man ist, im Lande."

In ihr lebt nicht die Stärke der Gesinnung, der Tatenmut, durch den Unmögliches möglich wird, der mit dem Herkömmlichen zu brechen wagt, auch wenn kein Sieg winkt. Jede neue Bewegung braucht Führer, die sich, jenem Römer gleich, willig dem Heil der Kommenden zum Nutzen in den Abgrund stürzen; „fallt freudig, wie ich euch ein Beispiel gebe“: diese Grundstimmung muß in solchen Naturen walten. Schwanhild ist die Vertreterin der halben Anläufe ohne strenge Konsequenz. Die Malerei gab sie aus Mangel an Talent auf, das Theater, weil die Tante sie zur Gouvernante geeigneter fand. In Falk gibt sie jetzt die Poesie des Lebens und den Poeten aus Mangel an moralischer Kraft auf. In die Wahl gestellt, mit Falk den gefährlichen Pfad zu schreiten, obschon ihr dieser ehrlich gesteht, seine Liebe zu ihr könnte einst neben jener zum Ideal verblassen, oder Goldstadt zu folgen, den keine höheren Verpflichtungen hindern, vor allem dafür zu sorgen,

„Daß nie ein Stein im Wege liegt,
Wohin die Füße die Erwählte tragen,“

und einen „Willen, der sich gern dem andern fügt“, wie „Manneskraft, die alle Bürden trägt“, verspricht, entscheidet Schwanhild für den Bewerber, dessen Lebensaufgabe es ganz nach alter Konvention sein soll, seiner Gattin ein beglücktes Dasein zu bieten, gegen jenen, dessen Neigung sie mit der zur Freiheit teilen, wohl gar an die Nebenbuhlerin verlieren müßte. Sie weiß es, daß sie von Falk scheiden muß, weil ihr die Willensenergie fehlt:

„Dir Frau zu sein ward mir nicht Kraft gegeben, —
Es wäre nutzlos, wenn ich mir's verhehlte.
Die Lieb' als heitres Spiel, — das konnt' ich wagen,
Doch käm' ihr Ernst, ich würde bald versagen.“

Weil sie so schwachgemut ist, wäre sie für Falk nicht die Stärkung, wie Katharina für Thomas Stockmann, sondern die Fessel, wie Aline für Halvard Solneß, wie Maja für Arnold Rubek. Allein wenn sie nun von neuem an den kaum verlassenen Altären der Konvenienz kniet, begeht sie eine tief unsittliche Tat. Die Seele folgt Falk, den Leib gibt sie Goldstadt; eine solche Lösung entspringt keineswegs dem Pflichtgefühl, sie bedeutet eine Sünde gegen den in jedem waltenden heiligen Geist, dessen Stimme Schwanhild ersticken muß. Eine Katholikin fände den Weg ins Kloster, doch auch der Protestantin stünde, wie Rita Allmers später zeigt, Ähnliches frei.

Schwanhild wurde sich selbst untreu, deshalb klingen, in wirksamem Kontrast zu ihrem Jubelruf am Schluß des zweiten der drei Akte:

„So nimm mich hin, Geliebter, wie ich bin!
Nun sprießt das Laub, — mein Frühling hat begonnen!"

ihre letzten Worte so müde und resigniert:

„Nun bin ich fertig mit dem Freiluft-Leben,
Jetzt fällt das Laub, — so nehme mich die Welt."

Falk, der sich und seinem Beruf erst recht treu Gewordene, darf kühn den Ausdruck seiner Gesinnung dahin zusammenfassen:

„Und segelt' ich auch mein Boot in den Grund,
O so war es doch selig zu fahren."

Kräftig und keck ertönend soll dieser Gesang das Drama abschließen, durch das der heuchelnde, sich selbst belügende Pseudo-Idealismus in nackter Blöße hingestellt wurde. Freilich ist die Schilderung nicht stets eine völlig unparteiische. Man mag auch unsicheres Schwanken zwischen der abwechselnden Verherrlichung der unbedingten, fessellosen Leidenschaft und der engbegrenzten häuslichen Pflichten ausstellen. Zumeist wird die Poesie der Liebe der Prosa der Ehe gegenübergestellt, dabei aber die ordinäre Prosa, die sich oft hinter den poesieumflossenen Dekorationen der hergebrachten Liebesbräuche birgt, ebenso übersehen wie die heimliche, stille Poesie, die in der rechten Ehe hinter der nüchternen, prosaischen Alltäglichkeit des Lebens zu glühen vermag. Immerhin wird Strohmann doch die Verteidigung seines Familienegoismus gegönnt:

„Ja ich bin gierig, dumm und stumpf, es sei!
Gierig für die, die Gott mir gab; im Streit
Ward ich so dumm; im Drangsalseinerlei
So stumpf — auf ödem Meer der Einsamkeit.
Doch als mein Jugendschiff, erst keck und munter,
Segel um Segel mählich tauchte unter,
Da trug ein stärkrer Kiel durch Flut und Brandung
Mich und mein Lebensgut zu sichrer Landung."

Der junge Dilettant Strohmann war bloß ein Anempfinder wie Hjalmar Ekdal, der Mann ist wahrhaft jener Familienversorger, für den der Photograph sich hält. Stüber erkennt, wie jede Liebe endlich in Freundschaft enden müsse und fügt sich geduldig. Aber der Dichter kann es nicht lassen, beide schließlich wieder zu verhöhnen; Arm in Arm stellen sie den Bund der weltlichen und kirchlichen Beamten dar, die sich gegenseitig die Macht garantieren.

In der satirischen „Komödie der Liebe“ offenbart sich gerade der Romantiker Ibsen, dem man zurufen möchte: „Man merkt's, du kommst von Heroinen.“ Die überlegene Geringschätzung des realen Lebens, der unbillig herbe Spott und Hohn, mit dem seine Vertreter überhäuft werden: all das ist echt romantisch. Dem Geiste der Romantik entspricht die äußere Form des Versgewandes wie die innere Form des Künstlerdramas. Was aber für den Lebensweg des Poeten gilt, kann keineswegs allgemeine Geltung beanspruchen. Das fühlte Ibsen auch, und darum läßt er seinen Falk aussprechen, ein Dichter sei jeder, gleichviel ob Lehrer, Priester, Redner oder Handwerker, der mit dem Ideal vor Augen wandelt und es in seine Wirksamkeit hineinträgt. Das Ideal zur Tat werden zu lassen und es so zu bewähren: daran verhindert allerdings nicht selten der demoralisierende Einfluß der Ehe mit einer minderwertigen Genossin, und so tönt hier zuerst der Notruf: „Das Ewig-Weibliche zieht uns hinab.“ Es bleibt die ständige Tragikomödie des Lebens, im Genuß des lang Gewünschten nach der Begier vergebens zu schmachten, mit der es erstrebt wurde. Wieder ist es ein Wort Goethes, das uns die Absicht des nordischen Dramatikers am besten verdeutlicht: „Genießen macht gemein.“ Weil der Liebe von Sigurd und Hjördis die Vereinigung versagt war, lodert sie mit ungeschwächtem Feuer fort, während die Ehe in der Tat zumeist das Grab der Liebe wird. Falk fühlt sich seinem Frühlingslieb Schwanhild dankbar verpflichtet, daß sie ihm den Weg der Entsagung gewiesen. Ohne Groll scheidend, will er durch sein Lebenswerk künftig beweisen, wie ihn ihre kurze Hingabe ermutigt und gestählt. „Was unsterblich im Gesang soll leben, muß im Leben untergehn.“ Diesen Spruch Schillers illustriert in eigenartiger Wendung der zukunftsfreudige Gegenwartspessimismus des Norwegers. Der Mangel der „Komödie der Liebe“ besteht darin, daß die Verteidigung der Ehe gar zu schwachen Händen anvertraut ist; dadurch erhält das Werk einen tendenziösen Beigeschmack. In diesem individualistisch gedachten Stück kommt die hohe, soziale Bedeutung der Ehe, ihre unvergleichliche Wichtigkeit für die Fortentwickelung der Menschheit nicht zu ihrem Recht. Es steckt ein Teil anarchistischer Gesinnung darin, wie in den „Gespenstern“. Aber es war gut, daß dies Drama voll übermütiger Lust wie voll beißender Charakteristik, mit prächtigen Versen voll ätzender Schärfe, geschrieben wurde. In der

Komödie der Liebe bereitet sich die Tragödie der Ehe vor. Ihr Geschichtsschreiber sollte Ibsen werden, der hier zum erstenmale den Boden der modernen Gesellschaft betreten. In seinem eigenen Leben hat der Dichter in treuer Sorgfalt für sein Weib und sein einziges Kind Sigurd, das ihm am 23. Dezember 1859 geschenkt worden, bewiesen, wie auch der größte Geist, ohne seine Mission zu verleugnen, übernommenen Pflichten genügen kann. Die Familie im weiteren Sinne hat ihn freilich nie zu Rücksichten zwingen oder fesseln können. Falk verkündigt bereits die Lehre der „Stützen der Gesellschaft“:

„Das Ziel des Wirkens der Persönlichkeit
Ist doch selbständig, wahr und frei zu sein.“

Freilich schwebt er auch schon in Gefahr, berechtigte Individualität und verwerflichen Individualismus zu verwechseln, aber er rettet sich schließlich daraus, und durch seinen Mund spricht Ibsen selbst:

„Krieg denn mit aller Kraft, die mich bewegt,
Krieg mit der Lüge, die ihr groß gepflegt,
Bis sie sich selbst nun frech als Wahrheit brüstet.“

Das Stück war eine Kriegserklärung und als solche wurde es auch von der berühmten „kompakten Majorität“ aufgenommen; manchmal über die Schnur hauend und sich in geistreichen Paradoxieen gefallend, erwarb es sich doch das unleugbare Verdienst, auf viel Krankes in den üblichen Ansichten über Ehe und Liebe mit rügendem Finger hingewiesen zu haben. Dem Gekläff der Meute durfte der Dichter wie sein Falk stolz lächelnd das kühne Wort entgegensetzen:

„Ich schreit' empor zu Zukunftsmöglichkeiten.“

---

## III.

### (Die Kronprätendenten. — Das Jahr 1864.)

---

Kleingläubigkeit und Zweifelsucht, durch welche Rücksicht Unternehmungen voll Mark und Nachdruck aus der Bahn gelenkt der Handlung Namen verlieren, gehören zu den hervorstechendsten Eigentümlichkeiten des modernen Menschen. Einem mächtigen Gefühl ungeteilt sich hingeben, in der frohen Zuversicht, das Rechte gewollt und gewählt zu haben, fällt gerade dem Gebildeten am schwersten, weil sich ihm, vermöge seines weiteren Blickes, so viele Möglichkeiten zeigen, daß er kaum zu entscheiden wagt, wo das Beste liegt. Den Krieg der roheren und darum kräftigeren Naturen mit der Außenwelt führen wir in unserem Innern mit uns selbst. Sie schlagen sich lustig mit den Dingen um sich herum, wir trachten so lange die Dinge an sich zu ergründen, bis jeder in sich verworren keinen Weg mehr vor sich sieht. Das grübelnde Zergliedern eines Gemütszustandes weckt den Zweifel an seiner Berechtigung und Echtheit, der Zweifel aber entnervt. Der Starkgläubige schwankt und forscht nicht, er ist seiner Sache gewiß, nur der Kleingläubige mißtraut allem und zweifelt. Wer zu glauben vermag, braucht das Wissen nicht, er besitzt ja schon ein tragfähiges Fundament seiner Handlungen und dies subjektive Zu-Wissen-Glauben erweist sich oft mächtiger als ein objektives Wissen, weil es auf einem stärkeren Selbstvertrauen ruht. Der Gläubige ist eins mit sich, indes der Zweifler mit sich hadert, deshalb kann der Glaubende seine volle Kraft wider die Feinde seiner Ideen wenden, während der Zweifelnde den besten Teil seiner Gaben zur Niederhaltung des eigenen Mißtrauens zersplittern muß. Wer sich nicht unfruchtbar in sich selbst verzehren soll, bedarf eines Glaubens und offenbare sich dieser auch nur negativ im unerschütterlichen Festhalten am Zweifel. Verloren ist, wem nichts mehr fest

steht, wer selbst an seinem Zweifel wieder zweifelt. Jedem Glauben soll ein Zweifel beigemischt sein, so dem Glauben an neue Ideen der Zweifel an den alten, jedem Zweifel aber ein Glaube, der an die Berechtigung des Zweifels. Die großen Zweifler unterscheiden sich durch diesen Glauben von den kleinen Zweiflern, denen er abgeht. Glauben ist Gesundheit, Zweifel Krankheit, wie es jedoch Krankheiten gibt, die durch Ausscheidung böser Säfte den Körper gesünder, widerstandsfähiger machen, so besitzt auch ein durch den Zweifel am Überlieferten eroberter, eigener Glaube mehr Mark und Gehalt als nie angefochtener, überkommener Glaube. Nach strenger Selbstprüfung auf sich vertrauen, an sich glauben können, bleibt das Zeichen größter Gesundheit und höchster Leistungsfähigkeit.

Die „Komödie der Liebe" war das Werk spürender Zweifelsucht und auch von Kleingläubigkeit nicht frei, ein Jahr später schrieb Ibsen binnen sechs Wochen die „Kronprätendenten" nieder, das Bild starkgläubiger, siegreicher Zuversicht. Gleichwohl war der Dichter selbst ein brütender Zweifler von Anfang her und blieb es auch ferner; eine Stelle im Gespräch zwischen Jatgejr und Skule weist darauf hin, wie sehr er sich seines eigenen Zweifels bewußt war. Die Dichternatur, die ihr eigenes Gegenbild aus sich hervortreibt, und als Ideal aufstellt, während der Poet selbst weiß, wie unerreichbar fern ihm diese Art des Seins bleibe, begegnet uns 25 Jahre früher in Grillparzers „Weh dem der lügt", wo der grämliche, tatscheue Mann in dem heiteren, frisch zufahrenden Leon ebenso wie Ibsen in Håkon die Eigenschaften verherrlicht, deren Mangel er bei sich fühlt und beklagt.

Schon im Sommer 1858 hatte Ibsen an die „Kronprätendenten" (Kongs-Emnerne) gedacht, aber weise zögernd wartete er, bis er an jenem Punkt seiner Entwicklung stand, wo ihm die Gestaltung dieses Stoffes Herzensbedürfnis war. Das Sängerfest in Bergen (Juni 1863), dem er beigewohnt und das er mit einem Festgedicht begrüßt hatte, gab den letzten äußeren Anstoß. Nach der Rückkehr entstand im Juli und August das Stück mit großer Raschheit und kam schon im Oktober 1863 in den Buchhandel. Bald erlebte es, am 17. Januar 1864, vom Dichter selbst einstudiert, seine Erstaufführung am Christiania-Theater.

In dem jungen Håkon schuf Ibsen seine hellste Lichtgestalt, er vereint in sich die Vorzüge eines Sigurd, Falk und Lind, in Skule

erhielt aber gleichzeitig das zu überwindende unsichere Schwanken seine konzentrierteste, vollendetste Ausprägung. Schon Frau Inger war eine solche Zweiflerin, die sich nie zur Tat aufraffen kann und weil sie alles retten will, schließlich alles verliert, Frau Margit ergriff in kleingläubiger Verzagtheit Bengts Hand; auch Sigurd wohnte kein fester Glaube an sich inne, weil Zweifel seine Zuversicht trübten, mißkannte er Hjördis' unter der Maske der Feindseligkeit verborgene Neigung. In der „Komödie der Liebe", wie früher in „Olaf Liljekrans", bildet das Schwankende und innerlich Haltlose, das Unentschiedene und Unentschlossene das gemeinsame Grundelement aller Personen (etwa Goldstadt ausgenommen); das Miasma liegt in der Luft und durch Ansteckung kommt die Krankheit auch bei scheinbar Gesunden zum offenen Ausbruch, denn wer sich so rasch ergibt wie Anna und Lind, wie Schwanhild und bis zu einem gewissen Grade selbst Falk, war nie wirklich stark, sondern täuschte sich bloß über seine Widerstandsfähigkeit. Es mußte den Autor reizen, nun eine Gestalt wie Skule zu schaffen, deren Lebenskern und Todeskeim diese moralische Schwäche und Zaghaftigkeit wäre, zugleich den Zweifel zu schildern, dessen Qualen er oft genug in der eigenen Brust gefühlt. Wenn Skule nach Norwegens Königskrone trachtet, erstrebt er, wie Gunnar bei Hjördis, einen ihm nicht bestimmten Besitz, beide hegen den seiner eigenen Unkraft bewußten Ehrgeiz, den verderblichsten und gefährlichsten. Wo Waffen blinken, ist Skule tapfer, wo er eine Gewissensentscheidung treffen soll, erweist er sich feige. Ihm gebricht ebenso der Mut dem Traum seiner Nächte, der Sehnsucht seines Herzens, dem lockenden Goldreif zu entsagen, wie sich seiner mit einem kühnen Griff zu bemächtigen, ihm fehlen die hohen Königsgesinnungen Håkons, aber auch jene Energie des Bösen, welche den Bischof Nikolas Arnesson auszeichnet.

Vielfach herrscht die Meinung, es werde durch die zu große, der bloßen Episode des Bischofs, zugewandte Aufmerksamkeit, die Einheit des Dramas gestört, der Dichter habe durch die vollendete Durchführung dieser Gestalt für sie soviel Interesse geweckt, daß die beiden Hauptpersonen darunter leiden müßten. Nikolas Arnesson ist jedoch so wenig eine Episodenfigur neben Håkon und Skule, als Posa neben Philipp und Carlos, als Mephisto neben Faust und Gretchen, als Jago neben Othello und Desdemona. Bischof Nikolas bietet die notwendige Ergänzung zu Håkon und Skule, erst mit ihm ist der

Kreis geschlossen, erst durch ihn wird der Streit um die Herrschaft in Norwegen symbolisch für jedes Ringen und Streben in der Welt. Der schroffste Gegensatz des durch Håkon vertretenen leuchtenden Tages ist nicht die über Skules Gemüt lagernde, ungewiß hin- und herspielende Dämmerung, sondern jene finstere Nacht, in welche des Bischofs Sinn untertauchte; nicht das Graue gilt als Widerspiel des Weißen, sondern das Schwarze.

Håkon repräsentiert die sichere, selbstbewußte Kraft des Selbstvertrauens, wie Nikolas die ihrer selbst kundige Urkraft, deshalb schreitet Håkon auf geraden Wegen, wo Nikolas, will er überhaupt etwas bedeuten, krumme einschlagen muß. In Håkon vereinen sich alle königlichen Eigenschaften, wie Nikolas ihrer entbehrt. Håkon baut offen und mutig auf Gottes Schutz, Nikolas verläßt sich hinterlistig und feige auf des Teufels Schirm, Skule schwankt zwischen diesen Widersprüchen wie eben die Dämmerung zwischen Tag und Nacht. Als Krieger mutig wie Håkon, fehlt dem Jarl doch dessen selbstgewisse Sicherheit, wie Nikolas fühlt er, seine Kraft sei nicht so stark wie sein Ehrgeiz. „Ganze Talente kommen von Gott, halbe vom Teufel", pflegte Friedrich Hebbel zu sagen, das bewahrheitet sich hier an Skule und Nikolas. Diese unzureichenden Begabungen werden meist das Verhängnis ihrer Besitzer, weil sie den unerfüllbaren Trieb nach dem wahrhaft Großen, die ewige Unzufriedenheit mit sich selbst bedeuten. „Skule Bordsson war Gottes Stiefkind auf Erden, — das war das Rätsel an ihm!", dahin faßt Håkon richtig das Urteil über den unglücklichen Mitbewerber zusammen. Wie der Jarl dem Thron gerade nahe genug geboren wurde, um den Königsreif stets vor Augen schweben zu sehen, ohne daß sich dieser je auf seine Stirne niederließe, so überragt er auch an kriegerischen und geistigen Fähigkeiten die meisten gerade hoch genug, um sich zum Höchsten berufen zu fühlen, und doch trennt ihn eine oberste Schranke von dem schaffenskräftigen Empfinden derjenigen, welche wirklich auf der höchsten Stufe der Menschheit stehen. Alles Unheil kommt für Skule aus dieser Quelle, mehr zu sein als er sollte, weniger als er wollte. Darin zeigt er sich Nikolas verwandt, auch dieser, freilich in anderem Sinne, ein Stiefkind Gottes, weil seinem Geiste die Stärke ward, die seinem Körper versagt blieb. Seine halbe, in ihrer Vereinzelung unzulängliche Begabung, wendet der Bischof dazu an, wozu sie ausreicht: Böses zu stiften, dadurch rächt er sich dafür, daß sie

zu schwach wäre, um die Geschicke des Landes im guten zu lenken, dafür, daß sein Gefühl ihn trog, „ich hätte das Reich Gottes auf Erden fördern können." Der Priester, einst ebenfalls und in gewissem Sinne noch immer Thronbewerber; ergänzt das Charakterbild der beiden anderen Kronprätendenten, er gehört notwendig zu ihnen. Zählt Håkon zu denjenigen, welche ein hohes Ziel mit gerechten Mitteln zu erreichen trachten, so gilt Nikolas jedes Mittel gleich, wenn es nur zum Ziele führt; in Skule verkörpern sich jene nur zu häufigen Fälle, wo eine Laufbahn mit den Gesinnungen Håkons beginnt, um mit denen des Bischofs zu schließen. Anfangs das Unrecht scheuend, geraten sie ins Schwanken, dann ins Rutschen und sausen endlich pfeilgeschwind dem Abgrund zu, verlieren in der atemlosen Jagd nach dem Glück ihren Stolz und ihre Ehre, ohne doch das zu gewinnen, was sie so sehr lockt: das sind die Leute des bösen Gewissens und ihnen reiht sich Herzog Skule an.

Bischof Nikolas verschwindet nicht vorzeitig aus dem Stück, wenn er stirbt, sobald er dem Herzog mit der Nachricht von dem Geheimnis des Pfarrers Trond und der Vernichtung jenes die Lösung bergenden Schreibens das tötliche Gift ins Ohr träufelte. Damit ward Skule zum Abfall von dem jungen Herrscher reif, sein Schwanken zwischen Tag und Nacht insoweit beendet, als er sich offen zum Gegenkönig erklärt. Nun übernimmt er selbst die Vertretung des bösen Prinzips und Nikolas hätte von da ab keine Existenzberechtigung im künstlerischen Organismus des Dramas, gerade weil er keine Episodenfigur, sondern der Repräsentant einer Weltanschauung ist, welche in dieser Tragödie mit der gegenteiligen Lebensauffassung im Kampfe liegt. Ließe sich die „Nordische Heerfahrt" durch die Formel Schopenhauer gegen Nietzsche charakterisieren, so heißt in den „Kronprätententen" Håkon gegen Nikolas und Skule so viel als Altruismus gegen Egoismus. Bleibt die Ich-Sucht des Herzogs unreflektiert, naiv, so ruht jene des Bischofs auf der Basis philosophischen Nachdenkens. Nikolas' Resultate stimmen genau mit der neuesten Modephilosophie überein, er könnte als Nietzsche-Schüler strenger Observanz gelten, wenn diese Figur nicht ein Vierteljahrhundert vor dem Bekanntwerden des glänzenden Stilisten geschaffen wäre. „Es gibt weder Gutes noch Böses, weder Oben noch Unten, weder Hoch noch Niedrig. Diese Worte müßt ihr vergessen", lehrt der Bischof; die Geschichte von dem Sohne, der Vater, Mutter,

Weib und Kinder von dem rettenden Felsen in die Flut schleudert, um sich nur eine Stunde Leben zu erkaufen, nennt er „die Saga eines jeden weisen Mannes.“ Wirft Skule erschrocken ein: „Aber das Recht“, so erwidert Nikolas: „Der Sohn hatte das Recht. Er hatte Kraft und Lust zum Leben, folge deiner Lust und nütze deine Gaben — das Recht hat jedermann.“ Und mit jener Heiterkeit des Gemütes, welche denen geziemt, die verjährte Vorurteile überwanden, verkündet er die fröhliche Wissenschaft von der Umwertung aller Werte. „Ich befinde mich im Stande der Unschuld; ich kenne keinen Unterschied zwischen gut und böse.“ Man könnte in Versuchung geraten, den nordischen Priester für Nietzsches Inspirator zu halten, böten sich nicht altberühmte Charaktere der Weltliteratur zum Vergleiche dar.

Richard III. war wie für Schillers Franz Moor auch für Ibsens Nikolas Arnesson das offenkundige Vorbild, daneben steuerte Jago wie für den Hassan im „Fiesko“ auch hier einige Züge bei. „Die Kronprätendenten“ erinnern ja auch sonst mehrfach an Shakespeares Historien, so in der weit ausgedehnten Zeit der Handlung, die mindestens fünf Jahre umfaßt. Zwischen dem ersten und zweiten Akt liegen ein bis zwei Jahre, im dritten Akt sind es an drei Jahre seit der Hochzeit und die folgenden Kriegsereignisse benötigen wohl auch ein Jahr. Dabei ist die Zeit aber möglichst ideal gehalten und gegen den historischen Verlauf, der die Epoche von 1218 bis 1240 umspannte, stark konzentriert. Häufigere Szenenwechsel sind unentbehrlich, aber auch sie werden mit Maß verwendet nur dort, wo es sein muß. Der Monolog des jungen Materialisten Franz: „Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein, und bei meiner Ehre! ich will sie geltend machen“, entspricht auch der Grundstimmung des Bischofs. „Ich habe nichts verbrochen, an mir wurde gesündigt, ich bin der Ankläger!“ ruft Nikolas Arnesson nicht ohne eine Art von Berechtigung aus. Ohne sich für die Qualität seiner Taten zu täuschen, faßt er sie als Notwehr, als Rache für seine Benachteiligung durch das Geschick auf: „Der Himmel war wider mich und erntete Schaden als Lohn.“ In wessen Leben gab es nicht Momente, wo er geneigt war, wie Franz Moor, mit der Natur zu hadern: „Wer hat ihr Vollmacht gegeben, jenem dieses zu verleihen und mir vorzuenthalten? Warum ging sie so parteilich zu Werke?“ Nikolas wollte ein Kriegshäuptling sein und hatte

Furcht. An sich wirkt ein Feigling lächerlich, Nikolas aber war „kraftlos von der Geburt an“ als Halbmann in die Welt gesandt. Das Bewußtsein mangelnder Körperstärke treibt ihn in die Flucht. Er kann unmöglich im Waffenspiel bestehen, da hält es schwer, mutig zu bleiben. Doch der Hohn der Starken, denen das ein fröhliches Wagestück ist, was für den Schwächling sicheren Untergang bedeutet, trifft ihn, dem die Natur versagte, was sie jenen so reichlich zumaß. „Sverre war's, der es zuerst bemerkte; er erzählte es laut und mit Spott und von dem Tag an lachte ein jeder im Heere, wenn Nikolas Arnesson in Kriegskleidern einherging“, Waffenruhm und Frauenhuld, die beiden Pole seines Strebens, seiner glühenden Begier, versagen sich dem Krüppel, dessen ein elendes, im Keim vernichtetes Leben harrt. So trostloser Zukunft gegenüber langt die Durchschnitts-Moral nicht zu. Wer ein solches Dasein nicht unwillig abschütteln soll, muß entweder mit dem seltenen Märtyrermut einer großen Seele in der aufopferndsten Liebe für jene, welchen er nicht gleich zu sein vermag, in der Förderung fremden Wohles, der Linderung fremden Wehes still sich resignierend Ersatz suchen oder, wie verschmähte Liebe so oft den grimmigsten Haß gebiert, zum Menschenfeind werden, das in seinem Innern wühlende Weh auch den anderen zu bereiten trachten, seinen Zorn in ihrem Jammer fühlen, sein letztes Glück in der Schadenfreude über fremdes Mißgeschick finden. Beides konnte im 13. Jahrhundert der Priester am ehesten. Zum Engel oder zum Teufel muß ein solcher Mensch werden, da sich jeder Mittelweg vor ihm verschließt; oft mag die Entscheidung darüber auf einer Nadelspitze balancieren. Nikolas nimmt das geistliche Gewand aus Haß gegen die Glücklichen, ja aus Haß gegen einen Höheren, gegen den Höchsten, als dessen schuldloses Opfer er sich fühlt. Der Herr der Himmel hat ihn verhöhnt, da er Triebe in ihn pflanzte und zugleich ihre Befriedigung versagte. Nikolas vergilt Hohn mit Hohn. Er scheint den Mächtigen der Erde zu dienen und tut ihnen heimlich Schaden, so auch dem Mächtigsten, dessen Kleid er trägt. Er begeht Felonie an Gott und möchte doch auch Belzebub prellen. Vielleicht stießen Sverres Hohnworte Nikolas auf den Höllenpfad, denn Sverre wird König; soll der Verhöhnte sich willig vor dem Beschimpfer beugen, der den ihm versagten Thron gewann? Doppelt schwer lastet nun die Erinnerung an den erfahrenen Spott auf Nikolas; stets besorgte er ja, König Sverre möchte ihm die entehrende Grabrede

halten. Der Bischof will die verweigerte Achtung erzwingen, lieber gefürchtet als verlacht werden. „Ich haßte nur, weil ich nicht lieben konnte."

Er wurde dann ein zäher Hasser, Sverre bleibt das Ziel seines Ingrimms auch noch in Håkon, dem Enkel des beglückteren Nebenbuhlers. Mit derselben heftigen Inbrunst, mit der er einst lieben wollte, wandelt er nun die Wege heißhungriger Rache am Geschick. Kein Bedenken hält ihn zurück. Selbst den Bruch des Beichtgeheimnisses scheut er nicht, wie sich an Ingebjörg erweist. Er tut das Böse mit Lust um des Bösen willen. Ihm wohnt, so lange er diesen Mut der Sünde bewahrt, eine diabolische Größe inne, seine Konsequenz der Verderbtheit sichert ihm staunende Bewunderung. Er gab sich als Vasall dem Reich der Hölle zu eigen und als Würdenträger dieses Weltstaates taucht er gespenstisch am Schluß wieder auf. Dazwischen liegt die Nacht seines Todes, ein Charaktergemälde ersten Ranges, eine Meisterleistung, die hinter Richards Traum und Franz Moors Sterbeangst nicht zurückbleibt, doch fehlt, was man eigentlich erwartet hätte, kühner, titanisch sich gegen sein Schicksal aufbäumender Trotz, der den Himmel verschmäht und bewußten Willens zur Hölle fährt. Einen Augenblick gewinnt es den Anschein, als sollte die Gestalt so durchgeführt werden, dann aber wird der Bischof in der letzten Stunde klein und schwach, gleich Franz Moor. Der 80jährige Greis will nicht sterben, er fürchtet den Tod. Wie Kardinal Beaufort auf seinem Totenbett den König Heinrich VI. begrüßt:

„Bist du der Tod, ich geb' dir Englands Schätze,
So du mich leben läßt und ohne Pein",

beschwört auch Nikolas seinen Arzt um drei Tage, um einen Tag, nur um ein paar Stunden Frist. Ehe er aus der Welt geht, will er sein Meisterstück der Schurkerei machen. Håkon und Skule für immer entzweien, danach bedarf er jedoch der Zeit, um sich zu reinen, nochmals Absolution auch für diese Tat zu empfangen. Sein Empörermut hat ihn verlassen, wie er nie jemand Treue bewahrt, möchte er jetzt sogar den Satan übervorteilen, ein weißer Schwan werden. Die Feigheit des Körpers übt schließlich ihre Rückwirkung auf den Geist und Nikolas' trotziger Sinn wird schwach und zaghaft. Es bietet ein eigenartig fesselndes Schauspiel, wie die Lust am Bösen und die Furcht vor dem Jenseits in ihm ringen. Um Zwist und

Hader, auch wenn er nicht mehr schüren und hetzen kann, zu verewigen, findet er ein, wie er meint, untrügliches Mittel, das ihn trotzdem trügen wird, ein perpetuum mobile, aber er verliert in diesen letzten Stunden sich selbst, er wird klein und kriecht vor den stets verleugneten höheren Mächten. Allerdings ist dies andererseits nur konsequent, er log sich durchs Leben und möchte sich nun auch in den Himmel lügen. Von Norwegen meint er: „Hier darf kein Riese sein, denn ich war nie ein Riese", den rechten, trotzigen Stolz im Untergang könnte ja bloß ein Riese offenbaren. Wohl überkommt den Bischof noch einmal der Grimm gegen „die da oben", welche von dem bei der Geburt an seinem richtigen Erbteil von Kraft Verkürzten fordern, „was sie ein Recht haben, von dem zu begehren, der die volle Kraft für sein Lebenswerk empfangen." Dies klingt an Frau Ingers Klage an: „Hat Gott der Herr ein Recht hierzu? — Mich zum Weibe zu schaffen — und dann eine Mannestat auf meine Schultern zu bürden." Auf Håkons Zuruf: „Denkt an Euer Seelenheil und demütigt Euch", entgegnet Nikolas Arnesson stolz abweisend: „Die Tat eines Menschen ist seine Seele und meine Tat soll auf Erden fortleben." Doch er scheidet nicht in dieser großartigen Anklagestimmung, vielmehr ruft er nach Sira Viljam und den Kirchengebeten; in dem Moment seines letzten Bubenstückes sucht er zugleich die Verzeihung des Himmels zu erlangen. Auf kleinliche Heimtücke blieb er stets beschränkt, wo er Böses wirken wollte, darum fehlt seinem Sterben jene Würde, welche auch seinem Leben abging. Seinem Eidschwur, den Brief des Pfarrers Trond in Skules Hand zu legen, entzieht er sich durch den Sophistenstreich, die Bedingung wörtlich zu erfüllen, zugleich aber listig die Vernichtung des Schriftstücks durch den Herzog selbst zu veranlassen. Es ist von packendster Wirkung, wenn darauf der ahnungslose Skule verzweifelnd drängt: „Den Brief! den Brief!" und der Sterbende satanisch lächelnd mit den hohnvollen Worten scheidet: „Der war es, den Ihr verbranntet, guter Herzog."

Nie wird der Herzog Gewißheit erlangen, ob Håkon wirklich Sverres Sohn oder ein untergeschobenes Kind sei. Zu stark jedoch weckte er des Königs Argwohn durch seine Zetteleien mit dem Bischof, er kann nicht mehr zurück. Der offene Bruch erfolgt, der Bürgerkrieg beginnt. Der stets schwankende Skule war jetzt zur Entscheidung gezwungen, wollte er nicht all sein Ansehen verlieren.

Diese Charakterzeichnung führt Ibsen mit der feinsten Künstlerschaft aus. Das Räderwerk einer Seele wurde selten so klar dargestellt, die Psychologie der Unentschlossenheit kaum je trefflicher veranschaulicht als an Jarl Skule, dem Manne, der nie wagt, „alle Brücken bis auf eine abzubrechen, diese allein zu verteidigen und dort zu fallen oder zu siegen", vielmehr „für den Notfall jeden Weg offen wissen" möchte. Skule wird stets begehren ohne zu erreichen wie Nikolas, fehlt diesem die Kraft des Körpers, so mangelt jenem die Kraft des Entschlusses. Kein Übermaß von Bildung hält ihn zurück wie Hamlet, Skule hat auch keine Rache zu nehmen wie der Dänenprinz oder Nikolas, in ihm wühlt lediglich der unruhige Ehrgeiz, den es drückt, irgend jemand über sich zu sehen und den zugleich der Zweifel martert, ob er sich auf der Höhe würde behaupten können. Auch wenn er sich endlich zum König ausrufen läßt, wird ihn, den Zweifler par excellence stets diese Ungewißheit quälen, „aber es ist besser auf dem Königsthrone droben zu sitzen und an sich selbst zu zweifeln, als unten in der Menge zu stehen und an dem zu zweifeln, der oben sitzt." Selbst zu diesem matten Aufschwung erhebt sich Skule erst als alternder Mann, nachdem er viele Könige kommen und gehen sah, ohne den Mut, seine Ansprüche mit Nachdruck geltend zu machen. Ursprünglich war des Jarls Natur gerade und pflichtbewußt, allein Ehrgeiz und Zweifel unterminieren den Turm seiner Ehre so vollständig, daß er schließlich in Trümmer sinkt; als Gegenkönig gebraucht Skule ohne Bedenken jedes, selbst das verabscheuteste Mittel.

Und nun die bitterste Ironie des Dichters: einem Schattenbild nachjagend, weist Skule das wirkliche Glück von sich, obwohl es zweimal vernehmlich an seine Türe pocht. „Ich war jung und opferte meine süße, heimliche Liebe, um in ein mächtiges Geschlecht hineinzuheiraten." Die verlassene Ingebjörg bleibt ihm dennoch ergeben und zugleich führt die nur aus Klugheitsrücksichten geschlossene Ehe Ragnhild an seine Seite, deren Neigung für ihn ebenso heiß als unbeachtet ist. In den „Stützen der Gesellschaft" erscheint Betty neben Konsul Bernick als eine zweite Ragnhild; Borkman vergeht sich an Ella wie Skule an Ingebjörg. Der Herzog würdigte sein Weib nie der Beachtung, so erfährt er nicht vor der Todesstunde, was sie ihm hätte sein können. Dies letzte Zwiegespräch birgt die schlimmste Verurteilung seines Tuns: „Und du, Ragnhild,

mein Weib, du, gegen die ich mich so schwer vergangen, du schmiegst dich warm und weich an mich, in der Stunde der höchsten Not, du kannst zittern und beben für das Leben des Mannes, der nie einen Sonnenstrahl auf deinen Weg geworfen hat." Darauf sie: „Du dich vergangen! O Skule, sprich nicht so; glaubst du, ich würde mich jemals unterfangen, mit dir ins Gericht zu gehen? Ich war immer zu gering für dich, mein hoher Gemahl, es kann keine Schuld lasten auf irgend einer Tat, die du begangen." Und Skule, dessen Klage immer war, er habe nicht einen Menschen, mit dem er besprechen könnte, was ihm am Herzen nagt, fragt erschüttert: „So fest hast du an mich geglaubt, Ragnhild?" „Vom ersten Tage an, da ich dich sah." Skule meinte einst mit Recht, Håkon habe Margarethe zur Gemahlin auserwählt, „weil es klug war, die Tochter des mächtigsten Mannes im Reich zu erküren" und doch werde sie das Licht seines Lebens sein, denn über dem König walte ein Glücksstern, zu spät erkennt er, wie Ragnhild ihm dasselbe zu bieten vermocht hätte. Skule ist ein Stiefkind Gottes, nicht weil ihm die Gaben versagt blieben, die Håkon zuströmen, auch ihm wurden sie, weil ihm der helle Königsblick fehlt, die Natur eines jeden Dinges zu erkennen und zu gebrauchen. Die günstigen Gelegenheiten bieten sich den meisten Menschen, allein bloß die lichten Sonntagskinder wissen sie zu ergreifen.

Nicht in frohem Siegerbewußtsein, noch in ernster Entschlossenheit, in einem Verzweiflungsrausch, zur Selbstbetäubung entfaltet der Herzog das Banner der Rebellion. So mächtig ergriff ihn Håkons großer Königsgedanke, — daß er alles aufbietet, um ihn zu vereiteln, nur weil es nicht sein Gedanke war. Ganz im Sinne des Bischofs, als ob ihm dieser einen Teil seiner Denkart vererbt hätte, will Skule Håkon hindern, solche kühne und segensreiche Ideen auszuführen, weil ihm derlei Ideen nie kamen. Je demütiger er sich innerlich vor des Nebenbuhlers Ideenflug beugt, desto leidenschaftlicher fühlt er sich zu äußerem Widerstand aufgestachelt. Den Gegenkönig Skule begleitet stets die Empfindung, seine Sache sei die ungerechte, selbst der Erfolg, an dem eine kleine Natur sich aufrichten und rasch von Mißtrauen gegen sich zur Selbstüberschätzung vorschreiten würde, vermag dies nicht zu ändern. Håkons Königsgedanken hat ihn von dessen Königsberuf überzeugt, so sieht er bloß eine Rettung: diesen Gedanken für seinen eigenen auszugeben. Mit

dieser Sünde wider die Wahrheit vergiftet Skule die Seele seines Sohnes Peter, der Stütze, die sich ihm endlich darbietet. Rein gab ihm Ingebjörg sein Kind und ließ ihn schwören, er wolle es nicht Schaden nehmen lassen an seiner Seele. König Skule gelobte dies, aber nur um sein Versprechen sogleich zu brechen, den Sohn, der unbedingt auf ihn baut, mit einer Lüge zu hintergehen; so erzeugen sich die Frevel Peters gegen alles, was anderen heilig gilt, und fallen eigentlich seinem Vater als Schuld zu. Peter glaubt an Skule so fest wie Håkon an seinen Beruf, aber ihm fehlt die sichere Klugheit, um die rechten Mittel anzuwenden. Wie Skule zu sehr zweifelt und erwägt, so Peter, sein Widerspiel, zu wenig. Ist Skule der Skeptiker, so ist Peter der Fanatiker. Mit bewußter Überlegung handeln Håkon und Nikolas, trefflich und schändlich, wie es jedem seine Geburt auferlegt. Peter kommt in verhängnisvoller Stunde, aber nicht zu spät. Wieder wandte der Himmel dem Prätendenten eine große, unverdiente Gnade zu und wieder verkehrt Skule selbst das ihm zugedachte Heil in Unheil. Sein Trachten nach der Krone gibt lediglich den äußeren Anlaß zu seinem Ende, die Schuld zu sühnen, den edeln Charakter des eigenen Sohnes gebrochen und vernichtet zu haben, geht Skule in den Tod. In dieser letzten Stunde jedoch erhebt er sich durch mächtigen Gedankenschwung hoch über sein von kleinem Ehrgeiz erfülltes Leben, ja auch über Håkon; freudig geben Skule und Peter ihr Leben hin, sühnend und befreiend wirkt ihr Streben. Wie herrlich sticht dies vom Ende des Bischofs ab. Die große Lehre von „Rosmersholm", die verkrüppelt freilich auch für „Hedda Gabler" gilt, wird bereits hier nachdrucksvoll hervorgehoben: der stolzeste Augenblick des Lebens ist ein freier Tod.

Die beiden Könige erscheinen durch die völlig abweichende Art, wie sie sich bei gleichartigen Anlässen benehmen, am schärfsten charakterisiert. Besonders deutlich geschieht dies sofort in der ersten Szene, wo Skule abwehrend meint, besser sei es, den heiligen Olaf jetzt nicht an ihn zu mahnen, während Håkon die gleiche Aufforderung, den Schutz des Himmels zu erflehen, mit der Begründung ablehnt: „Das tut nicht not. Seiner bin ich gewiß." Schon dies würde genügen, um den Gegensatz zwischen sicherem Vertrauen und furchtsamem Zweifel klarzulegen, aber Ibsen ging weiter. Situation für Situation setzt er das Gehaben der beiden Gegner in Parallele und stets schlägt der Vergleich zu gunsten des jungen Königs aus.

Wie Skule sich von Ingebjörg schied, so verstößt Håkon seine Geliebte Kanga, wie jener Ragnhild, wählt dieser Margarethe als Gemahlin, zur Mehrung ihrer Macht, zur Festigung ihrer Stellung, nicht aus unbezwinglicher Herzensneigung. Beiden wird dasselbe neidenswerte Los, die aus kalter Politik gewählte Gattin hängt mit ganzer Seele an ihnen. Skule sieht über diese Neigung hinweg, entdeckt sie erst am Ende seiner Bahn, Håkon schätzt und erwidert die Liebe seines Weibes. Beide zeigten sich bereit, dem Königsmantel jedes Opfer des eigenen Glückes zu bringen, allein Skule will bloß die Macht erringen, Håkon ein stolzes Königswerk in Tat umsetzen.

Durch Vegard Väradals (und also durch des Bischofs) argen Rat verführt, sandte er Inga von sich, denn „ein König darf niemand um sich haben, der ihm allzu teuer ist“ und Håkon will lieber die Mutter entbehren, als seinen Pflichten nicht voll nachkommen. Das historische Motiv, Inga sei bloß die Geliebte, nicht die Gemahlin ihres Gatten gewesen, weshalb ihre Anwesenheit am Königshof beständig an Håkons zweifelhaftes Thronrecht mahnen mußte, konnte Ibsen nicht brauchen, da sonst Skules Ansprüche im Steigen wären; deshalb ließ er dies ganz bei Seite. Skules Abfall erschüttert zum erstenmal Håkons felsenfestes Vertrauen, der von Gott Erkorene zu sein, dem zu trotzen dem Himmel trotzen heiße. Nun fragt er sich, weshalb der Himmel ihn so hart strafe, und erkennt seine Schuld gegen Inga, die er von sich stieß, wie gegen Margarethe, die ihm bloß äußerlich nahestand, da er sie als kluge Ratgeberin, nicht um ihrer selbst willen schätzte. Håkon geriet durch sein unbegrenztes Selbstvertrauen in Gefahr, sich zu verhärten, er meinte in keimendem Cäsarenwahn, dem dann Julian verfällt, Mut, Kraft und Scharfsinn, wo immer im Lande sie sich fänden, seien „Gaben, die Gott den Menschen zum Gebrauch für mich verliehen hat.“ Mit Skules Empörung tritt im Charakter des Königs eine zur Gesundung führende Krisis ein. Die Erkenntnis, auch er sei nicht frei von Fehl und Irrtum, stimmt ihn dann milder, versöhnlicher. Mit dem Geständnis: „Margarethe — meine Mutter — ich habe schwer gesündigt“ schließt er beide eng an sich, und nun erst, wo er sich bewußt ward, für seinen Herrschergedanken das Lebensglück anderer nicht mit schonungsloser Kälte dahingeben zu sollen, glaubt er wieder auf den einen König im Himmel trauen zu dürfen.

Wie Håkon gegen Gattin und Mutter, fehlte Skule gegen Gattin und Tochter; wie Håkon der Glauben an sich selbst durch das feste Zutrauen der beiden Frauen zurückgegeben wird, hätte auch Skule aus demselben Quell Kraft und Stärke schöpfen können. Gerade er bedurfte eines Genossen, „der mir ohne eigenen Willen gehorcht — der unerschütterlich an mich glaubt, der im guten und bösen innerlichst zu mir hält, der nur dafür lebt, mein Leben zu erhellen und zu erwärmen, der sterben muß, wenn ich falle." Das wäre, wie er in richtiger Selbsterkenntnis zu Jatgejr sagt, die rettende Stütze für ihn gewesen; Ingebjörg wie Ragnhild hätten vermocht, ihm dies zu bieten, an beiden schritt er achtlos vorbei, auch als ihn der Skalde direkt an sie mahnt. Ragnhilds Liebe ließ der Jarl stets unbeachtet, und als Ingebjörg nach zwanzig Jahren ihm naht, wie Inga dem König, um ihm ihr letztes Eigentum, den Sohn, zu opfern, nimmt er diesen jauchzend auf, sie mag unbeachtet wieder scheiden. Seine Schuld gegen die Jugendgeliebte kommt ihm gar nicht zum Bewußtsein, egoistisch will er Peter allein besitzen.

Beide Nebenbuhler verhärten sich im Kampf um die Krone, aber während Håkon im Unglück in sich gehend das Rechte lediglich mit rechten Mitteln verwirklichen will, strebt Skule, immer tiefer sinkend, sich den Goldreif um jeden Preis zu wahren. Auch an sein Kind erinnert Jatgejr ihn vergeblich; er zürnte bloß, daß es kein Knabe war, darum wandte sich Margarethens Herz wohl auch leichter Håkon zu. In dem Enkelsohn erblickt Skule nur den Erben Håkons. Jedes menschliche Gefühl verleugnend, befiehlt er, das Königskind zu töten, wo immer man es finde, sei es selbst vor dem Altar oder im Arm der Königin. So zwingt er den Gegner, der ihn eben noch vergebens mahnte, der Königin, seiner Tochter, zu gedenken, dieselbe Acht über sein Haupt zu verhängen. Doch nimmt Håkon geweihten Boden aus, obgleich Skule sogar zum Asylbruch kirchenschänderisch aufreizte. Der junge Held vergißt nie mehr, wie vordem, daß sein Weib Skules Kind ist; er mußte diesen verdammen, will Margarethe nach solchem Tun nicht länger sein eigen bleiben, so zeigt er sich, obzwar mit bitterstem Seelenschmerz, bereit, sie ziehen zu lassen. Allein ihr Glaube an ihn wankt nicht, „mein Gemahl und hoher Herr, Du urteilst gerecht." Man muß dabei bedenken, daß Skule dies Kind nie geliebt hat, weil es ein Mädchen war, daß er selbst Margarethe von sich entfernte: nur dann wird die Königin

hier erträglich und, indem sie zu Elgesäter den Vater schützt, am Schluß gerechtfertigt. Peter baut unerschütterlich auf Skule, so wird er zum kirchenräuberischen Unhold; was für seinen herrlichen Vater geschieht, hält er für recht getan. Håkon rechtfertigt sein Glück durch seine Gesinnung, er verdient das in ihn gesetzte Vertrauen, denn aus ihm spricht die Wahrheit; Skule schändet sein Glück durch Mißbrauch, zu seinem Unheil glaubt Peter dem Vater, denn aus diesem redet die Lüge.

Als bei dem Straßenkampf in Oslo einer der „Birkebeiner" den erschlagenen „Wolfsbalg" plündern will, tadelt ihn Dagfinn, Håkons Vertrauter, Skule hingegen versprach seinen Kriegern, jeder solle „Waffen und Kleider, Gold und Silber", sogar die Würde des Feindes erben, den er tötet. Von Grauen erfaßt vor einem Krieg, wo Bruder den Bruder mordet, ruft Håkon, bereit, selbst auf seinen Königsgedanken zu verzichten, wenn nur dem Lande Frieden wird: „Laßt uns das Reich teilen!" aber „Alles oder nichts", rast Skule, „erschlagt sie, erschlagt sie alle!" Zum erstenmal ertönt hier Brands Schlachtruf und es ist die Stimme des Unrechts, die ihn ausstößt. Skule denkt jetzt einzig daran, den Sohn zum Herrscher über ganz Norwegen zu erhöhen. Auch Håkon ist Vater, doch blieb in seinem Herzen neben der Liebe zu seinem Erben Raum für das Mitleid mit seinem Volke. So überragt der wahre König stets den Prätendenten! Zugleich zeigt sich aber auch, wie der Himmel mit bösartiger Ironie Skule seine Gabe so sendet, daß sie für ihn zur Versuchung wird. Der Herzog hatte ja vor dem Abfall nicht mehr begehrt als das halbe Reich, auch der Gegenkönig nähme den Vorschlag an, hätte er nicht eben Peter gefunden — und mit dem Königsgedanken getäuscht.

Die aufflammende Wut in der Schlacht war bloß Strohfeuer, den Geschlagenen befiel die alte Mutlosigkeit, verschärft durch das quälende Gefühl des Betruges an seinem Sohne. Ein so schwacher Mann ward König Skule, daß er sich vor aller Blicken verbirgt. Das um seines Ehrgeizes willen geflossene Blut, die Schatten der Toten ängstigen ihn und stets martert ihn überdies der Vergleich mit dem Gegner. Er käme nie über Håkons Leiche hinweg, wie dieser später symbolisch über die seine schreitet, keinen treueren Rächer hätte der Gefallene als des Siegers eigenes Herz. Der entsetzliche Anblick des gänzlich verwilderten Peter heilt endlich

Skules krankes Gemüt und leitet ihn auf den Weg der Entsagung. Als der Herzog blinden Glauben an sich verlangte, übersah er die fürchterliche Verantwortlichkeit dessen, der ein solches blind gehorchendes Werkzeug mißleitet. „Der Glaube an mich hat ihn zu dem gemacht, der er jetzt ist.“ Nur durch freiwilligen Tod kann er Peters Seele und die eigene retten und zugleich seinen Fehl an Håkon, wenn nicht tilgen, doch mildern, „indem ich ihn von einer Königspflicht befreie, die ihn von dem Teuersten scheiden müßte, das er besitzt;“ Margarethe könnte nicht bei dem Manne bleiben, der die Acht wider ihren Vater vollstreckte.

Auf seinem Todesgange kommt bei Skule eine selbst bei Håkon nur halb angedeutete Überzeugung zum Durchbruch, durch welche dies Drama sich hoch über einen bloß genealogisch begründeten Thronstreit erhebt, wie er sogar Shakespeares Historien zugrunde liegt. Seiner Schwester Sigrid, die vom Parteienstreit unberührt blieb, weil sie ihr Land mehr liebte als ihren Bruder, trägt der Prätendent auf, dem König zu melden, „daß ich jetzt in meiner letzten Stunde noch nicht weiß, ob er der Königsgeborene ist; eins jedoch weiß ich unerschütterlich fest: er ist der, den Gott erkoren hat.“ Nicht vor seinem formal zweifelhaften Thron- und Erbrecht beugt sich Skule, weil Håkon es verdient, Herr zu heißen, fleht der Besiegte mit rührender Bitte zuletzt: „Gott! Ich bin ein armer Mann; ich habe nichts zu geben als mein Leben, aber nimm es hin und rette Håkons großen Königsgedanken.“ Wie der Skalde Jatgejr für ihn, stirbt Skule für das Lebenswerk des Gegners, für das er nicht zu leben vermochte; damit findet die Tragödie vom verfehlten Beruf einen großartigen und erhabenen Abschluß: Skule, der erstrebte, was ihm versagt war, will es nun, daß ein anderer vollende, was er nicht vermochte.

In Skule und Håkon verkörpern sich allgemeine Prinzipien, wenn der ältere Mann dem großen Einigungsgedanken des Jünglings gegenüber machiavellistisch-realpolitische Prinzipien verficht, wonach die Zersplitterung des Staates in sich befehdende Teile dem Einfluß und Ansehen des Königstums am zuträglichsten sei. Der damit ausgesprochene Gegensatz einer volksfreundlichen, die allgemeinen Interessen in den Vordergrund stellenden und einer volksfeindlichen, Sonderinteressen pflegenden Politik ist doch gewiß kein bloß nordischer. Skule wollte Herrscher sein, um Macht zu besitzen, Håkon um die-

selbe zum besten seiner Untertanen zu gebrauchen. Klingt es nicht wie ein symbolisches Bekenntnis und wie eine Huldigung, wenn im November 1905 der Dänenprinz Karl als erwählter König Norwegens nach der unblutigen Trennung von Schweden den Namen Håkon annimmt? Könige, wie Skule, gab es viele, Håkon mahnt nur an einen, dem freilich sein Glücksstern mangelte, an den unvergessenen Volkskaiser Josef. „Königliche Geburt erzeugt königliche Pflichten," sagt Håkon, der größte unter den drei Thronbewerbern, nicht weil er der glücklichste wäre, sondern weil er mit klarbewußter Tatkraft weit höheren Zielen als persönlichem Ansehen nachstrebt. In Björnsons Einakter „Zwischen den Schlachten" spricht Eistein den Gedanken aus: „König! der sei König, der etwas ist, um dessentwegen er König sein will." Das interessante Stückchen spielt um 1170, Eistein ist der verkleidete König Sverre. So ließ Björnson den Großvater eine Anschauung äußern, die recht wohl als der Keim jener Gesinnung angesehen werden darf, die dann der Enkel in Ibsens Drama zeigte. Dafür findet Lars Högstad in Björnsons Novelle „Die Eisenbahn und der Kirchhof" (Jernbanen og Kirkegaarden, 1866) in höchster Bedrängnis in seiner geringgeachteten Frau ebenso den treuesten Freund, den er nun erst schätzen lernt, wie Skule in Ragnhild. Håkon überragt Skule, denn er weiß, was er will, aber er kann auch, was er will, und dadurch überragt er Nikolas. Håkon, der Mann der harten Güte, streng, wo es nottut, mild, wo dies frommt, geht keineswegs als Nachtwandler einen Weg, ohne zu wissen, wohin der führt. Er faßt die Tragweite seiner Gedanken vollkommen. Die Forderungen der Zeit vertritt er mit so starkem Bewußtsein, daß er bei der entscheidenden Auseinandersetzung dem Herzog vorwirft: „Die Zeit ist über Euch hinausgewachsen und Ihr versteht sie nicht mehr." Mit leuchtenden Augen beschreibt er hierauf, welche Tat „Norwegens König jetzt vollbringen muß": die durch frische Mißgunst und alten Haß geschiedenen Stämme zu einem Volk einigen, das fühlt und weiß, es sei eins. Der Håkon der letzten Akte ist unstreitig größer als jener der ersten, zu dieser vollen Höhe richtet er sich jedoch erst empor, als ihm das Glück treulos zu werden begann. Die Definition des Bischofs, wonach der glücklichste Mann der größte sei, paßt in keinem Punkte auf den jungen König. Steht dieser am Ziel, dann wird er nicht durch den Jubel des Volkes überrascht erfahren, daß er ein großes

Werk vollbrachte; weil er, die Größe und die Schwere seiner Aufgabe kennend, mit festem Entschluß ans Werk schritt, um ein in seinem Geist lebendiges Neues zu verwirklichen, darum vermochte er es siegreich zu vollenden. Nikolas Arnesson war der unglücklichste, denn stets wußte er nur zu klar, sowohl was er wolle, als daß er dies nicht könne; so kam er zu der irrigen Meinung, wer unbewußt das Richtige ergreife, sei der Größte, wie er ja wirklich der Glücklichste sein mag. Der Größte ist freilich derjenige, welcher die Forderungen seiner Zeit erfüllt; je klarer er sie aber erfaßt, desto eher kann er sie verwirklichen. Håkon tut wie Harald Harfagar: „Er warf die alte Geschichte über den Haufen und schuf eine neue," und er ward im rechten Augenblick an den rechten Platz gestellt, wodurch er dies vollbringen konnte. Der größte Mann ist jener, welcher seine Zeit begreift, weiß, was sie verlangt, wie auch, was sie bedarf, und sein Leben daran setzt, diese jetzt erforderliche Entwicklung heraufzuführen. Gewährt ihm Schicksalsgunst noch die Gnade, seine Pläne ausführen zu dürfen, gleich Håkon, dann wird er auch der glücklichste Mann, indes die Zeit, wenn er seine Begabung wie Skule und Nikolas dazu verwendet, ihrem Zuge sich zu widersetzen, achtlos über ihn hinwegschreitet. Skule war ein Stiefkind Gottes, denn mit einem leichten fatalistischen Zuge zeigt sich an ihm, wie manchen Menschen die scheinbar erfreulichsten Gaben zu Trübsal und Leid ausschlagen, während glücklichen Sonntagskindern gleich Håkon selbst widrige Fügungen schließlich zum besten gereichen, heitere Selbstgewißheit ihnen als köstlichstes Gut beschert wurde. „Es gibt Männer, die geschaffen sind, um zu leben, und Männer, die geschaffen sind, um zu sterben," spricht der Gegenkönig in seiner Todesstunde. Er fühlt, daß er zu denen zählt, die fallen müssen, und seine Schwester Sigrid, selbst ein Opfer jener zahllosen, von blindem Ehrgeiz entfachten Bürgerkriege, stärkt seinen Entschluß, dies bittere Sterben auf sich zu nehmen. Ein Anklang an die calvinistische Prädestinationslehre tönt da mit, der Tropfen schottischen Blutes wirkt in dieser mystisch-religiösen Vorstellungswelt nach. Ibsen selbst hatte sich in den nun 35 Jahren seines Erdenwallens oft andern, insbesondere Björnson gegenüber, dem alle Herzen sich zuwandten, als der Zurückgesetzte, gefühlt, Zweifel an seinem Beruf waren in ihm wach geworden. Er konnte eine Seelenstimmung schildern, die ihm nicht fremd geblieben. Gerade der große Wurf, den er nach

so vielen tastenden Versuchen nun mit diesem glänzenden Drama getan, mußte die Schatten des Mißtrauens gegen sich selbst verscheuchen, und 1866 konnte er mit voller Überzeugung wie Håkon an seinen König schreiben, er müsse ein Lebenswerk erfüllen, „an das ich unerschütterlich glaube und von dem ich weiß, daß Gott es mir auferlegt hat."

Die Biographen haben sich durch ihr Wissen um die literarische Rivalität zwischen Björnson und Ibsen, die ja beständig fortdauerte, ohne persönliche Feindschaft zu bedeuten, zu sehr verleiten lassen, eigene Lebensbekenntnisse in den „Kronprätendenten" aufzuspüren. Es ist sogar behauptet worden, Ibsen habe sich selbst in Skule, dem energielosen Ehrgeizling, den erfolgreicheren Björnson in Håkon verkörpert, eine geradezu naive Ansicht, die dem Dichter doch gar zu viel Selbstgeringschätzung zumutet. Gewiß sprachen Ergebnisse der Selbstbeobachtung mit, die ja für den Forscher wie für den Dichter die hauptsächlichste Quelle psychologischer Erfahrung bietet, aber bloß als mitschwingende Töne. Ist es überhaupt richtig, daß Håkon stets und in allem vom Glücke begünstigt, Skule vom Unheil verfolgt sei? Wir sahen schon, daß auch dem Jarl viele gute Gaben zuteil wurden, ohne daß er verstünde, sie recht zu nützen. Håkon ist ein Nachgeborener, der Vater, der König war, ist tot, eine feindliche Partei herrscht, Inge ist König. Unter den ungünstigsten Umständen tritt der Knabe so ins Leben. Seine Geburt muß zunächst verheimlicht werden. Aber Inge stirbt und Håkon wird zum König gewählt, das bedeutet nach Skules Ansicht doch glückliche Fügung. Es wäre so, wenn Inges Ableben rechtzeitig erfolgte, allein es geschieht vielmehr vorzeitig. Håkon ist ein Knabe und sechs Jahre steht er unter der Vormundschaft Skules, des Bruders Inges, seines Nebenbuhlers. Der Anfang des Dramas zeigt uns, wie ungemein schwer es dem Jüngling wird, die Krone, die er angeblich doch schon besitzt, zu erringen. Die Mutter muß die Probe des glühenden Eisens bestehen, Håkon selbst sich nochmals den Wechselfällen einer Wahl unterziehen und dann noch Aufstände Sigurd Ribbungs und anderer Unzufriedener auf langen Kriegsfahrten bekämpfen. Endlich im Besitz der Macht, erlebt der junge König den Abfall des Mannes, den er zum Herzog gemacht, dem fast das halbe Land gehört. Im blutigen Bürgerkrieg siegt anfangs der Gegenkönig. Heißt all dies vom Glück auffallend begünstigt sein? Ist es nicht vielmehr die

Geschichte eines armen, bedrängten Königssohnes, der Jahrzehntelang um das Erbe seines Vaters ringen muß? Aber ist Håkon überhaupt der Königssproß? Auch da darf man sagen, wäre Håkon ein Bauernsohn, so bliebe es sein kaum vermeidliches Schicksal, durch einen Zufall entdeckt und sodann bestimmt entthront zu werden. Wer aber hält das Schicksal eines „falschen Demetrius“ für ein Glück? Und ist Håkon, wie fast sicher, Sverres Enkel, bedeutet es dann Glück, daß Skule Grund erhält, hieran zu zweifeln? Dies Moment führt geradezu die Empörung des Herzogs herbei, denn Skule ist, wie bei der Königswahl, auch jetzt noch entschlossen, sich zu fügen, ob auch mit knirschendem Herzen, wenn Håkon das größere Recht auf den Thron besitzt. Solange ihm Håkon seinen Königsgedanken nicht dargelegt hat, ist Skule moralisch genommen kaum im Unrecht. Darin freilich zeigt er sich wieder als Stiefkind Gottes, daß er davon erfährt, als es für ihn fast schon zu spät ist, vom Zwist mit Håkon zurückzutreten. Es ist Skules Verhängnis, die Tat, vor der er immer zurückschreckte, in dem Augenblick zu tun, wo er sie mehr als je zuvor als Unrecht fühlt, während den Gegner der Gedanke an das Werk, das ihm obliegt, stützt. Håkon unterscheidet sich von Skule nicht dadurch, daß er stets Glück, jener stets Unglück hätte, sondern durch den festen Glauben an sein Glück, der ihm innewohnt und der jenem vollkommen mangelt. „So unerschütterlich wie die Zuversicht bei Håkon wohnt, so unerschütterlich wohnt bei mir der Zweifel,“ sagt der Herzog mit Recht. Wenn Skule meint, hätte Nikolas gesprochen, so wäre damit der Zweifel in des Königs Brust gepflanzt worden, dann schließt er von sich auf Håkon und irrt daher. Der junge Fürst ist von seiner Sendung so durchdrungen, daß er in den beweislosen Behauptungen des Bischofs nur eine niedrige Intrigue, darin daß dieser den Brief nicht geöffnet, das Zeugnis dafür gesehen hätte, Nikolas selbst habe an Håkons unechte Geburt nicht geglaubt. Håkon hat den Glauben an sich, aber er hat auch die Fähigkeit für sich, und das macht ihn unüberwindbar. Die Tragikomödie vom Mann im Schatten, dem alles, was anderen zum Lob gereichen würde, als Tadel angerechnet wird, der dort scheitert, wo gleiche, ja geringere Begabung mühelos das Ziel erreicht: sie spielt zwar nicht selten und gäbe ein gutes poetisches Motiv, aber es wäre falsch, sie in den „Kronprätendenten“ zu suchen. Skule war Gottes Stiefkind auf

Erden, wie Julian Apostata. Erst die Gedanken, die in „Kaiser und Galiläer“ ausgesprochen werden, hellen diese ältere Schöpfung völlig auf. Skule verkennt den Beruf, zu dem die Vorsehung ihn bestimmte, wie Håkon ihn erkennt. Er sollte Håkons Bannerträger und treuester Helfer sein, und es war ihm leicht gemacht; würde doch sein eigner Enkel einst König des geeinten Norwegen. Skule weiß, daß Håkon ihm überlegen ist. Noch ehe er den Königsgedanken vernommen, spricht er es aus: „Ich bin ein Königsarm, kann sein auch ein Königshaupt — aber er ist der ganze König.“ Trotzdem bäumt sich der Herzog gegen den Erkorenen des Himmels auf und nun vollzieht sich an ihm das Los der großen Verleugner, der „Ecksteine unter dem Zorn der Notwendigkeit“. Håkons Königsgedanke siegt gleichwohl und Skules vergeblicher Widerstand hat nur dazu gedient, die Fülle der Königsmacht, die Håkon sonst erst nach dem natürlichen Abscheiden seines Schwiegervaters und größten Vasallen erlangt hätte, jetzt schon in die Hände des Siegers zu legen. Die Frauen in den „Kronprätendenten“ opfern sich demütig den Männern, die Männer aber sollen sich für den Gedanken opfern, dem zu dienen sie berufen sind, opfern, indem sie für ihn leben. Dessen weigert sich Skule aus kleiner Eitelkeit und individualistischem Ehrgeiz, darum erliegt er, während Håkons soziales Pflichtbewußtsein in einer starken Individualität verkörpert, siegreich bleibt.

Bulthaupt hat für kein Stück Ibsens wärmeres Lob als für dieses; er sagt von den „Kronprätendenten“, daß sie „ein Geniezeugnis ersten Ranges und meines Erachtens eines der hervorragendsten Dramen der Weltliteratur sind und bleiben werden.“ Dagegen behauptet Woerner, sie erzielten trotz aller Vorzüge doch keine Bühnenwirkung. Das traf jedenfalls in Norwegen nicht zu, wo Ibsen nach Woerners eigenem Bericht „dennoch über den gefeiertsten nordischen Romantiker der fünfziger Jahre, Andreas Munch, einen vernichtenden Sieg davontrug“, als dieser zufällig gleich danach einen „Herzog Skule“ zur Aufführung brachte. Freilich verging Jahr um Jahr nach diesem Erfolg und außerhalb Norwegens blieb das Drama unbekannt, bis „Brand“ und „Peer Gynt“ dem Dichter Berühmtheit verschafft hatten. Dann erst gelangte es, ein Jahr nach dem „Bund der Jugend“, dem sich die Hofbühne zuerst öffnete, am königlichen Theater in Kopenhagen am 11. Januar 1871 zur Aufführung, kam, wie erwähnt, darauf 1875 nach Deutschland und wurde hier nach längerer

Pause rasch hintereinander von den Hofbühnen in Wien (11. April) und Berlin (30. Mai 1891) dargestellt, wo es lange im Repertoire verblieb. 1879 und 1898 wurde es in Theatern Stockholms gespielt. Das Schillertheater in Berlin gab „Die Kronprätendenten" in der Spielzeit 1901/2 zwölf Mal, Brünn 1903/4 vier Mal. Seit 10. Oktober 1900 erlebten sie in Christianias Nationaltheater 21 Vorstellungen. Die englische Ausgabe erschien 1890, die französische 1893, die russische 1896. Diese Tragödie übt auf der Szene packende Wirkung. Keinesfalls trägt Verworrenheit im Aufbau die Schuld, wenn sie nicht noch häufiger gegeben wird. Allerdings hat Ibsen, so frei er mit der Chronologie verfuhr, zuviel historisches Detail mitgeführt, das uns Nicht-Norwegern zum Ballast wird. Am meisten zu tadeln wäre der breite Raum, den die unhistorische Figur des Skalden Jatgejr einnimmt. Hier erlag Ibsen in der Tat der romantischen Versuchung, den Dichterberuf in einer dem Gang der Handlung unnütz störenden Weise zu feiern. Kein Dramatiker darf unser Interesse für eine Persönlichkeit so stark erregen, die er noch im selben Halbakt wieder verschwinden läßt. Die Einführung Peters im gleichen vierten Akt ist hingegen für den Gedanken des Stückes notwendig und technisch ein glücklicher Behelf zur Auffrischung der Spannung. Ebenso ist es nur scheinbar ein Fehler, daß der dritte Akt geteilt wurde. Nach der mächtigen Sterbeszene des Bischofs, dem schauspielerischen Höhepunkt des Abends, würde die Auseinandersetzung zwischen Håkon und Skule abfallen, falls sie sich unmittelbar anschlösse. Eine Steigerung ist da nicht mehr zu erzielen, und was nicht wächst, muß abnehmen. Es ist ein Gebot guter dramatischer Technik, wie es die größten Dramatiker befolgten, zunächst eine minder wichtige, ruhige Szene — Margarethe an der Wiege ihres Kleinen — einzuschalten, gerade damit nun ein neues Wachstum des Interesses möglich ist und der Streit um den Königsgedanken, der Idee nach der Höhepunkt des Stückes, nachdrückliche Aufmerksamkeit findet. Auch die vielen Monologe Skules verdienen keine Rüge. Die „Komödie der Liebe" kam (bis auf vier sehr kurze Zwischenreden Falks) ohne Monolog aus, ebenso wie die späteren Gesellschaftsdramen. Zum Wesen des Zweiflers und Grüblers, der sich selbst zerfasert, gehört das häufige Selbstgespräch auf der Bühne wie im Leben. Aktschlüsse von schärfer zugespitzter, epigrammatischer Wirkung sind kaum zu denken. Die

„Kronprätendenten“ leiden im Ausland nur notwendig unter der völligen Unbekanntschaft mit der norwegischen Geschichte, die jede Orientierung erschwert. Es stört uns durchaus nicht, wenn Håkon, der (1223) zur Zeit seiner zweiten Königswahl 19 Jahre zählte, beiläufig im selben Alter vorgeführt wird, während dem 28 jährigen Skule etwa zwei Jahrzehnte zugelegt erscheinen, es stört uns nicht, weil wir es gar nicht wissen. Wohl aber stört es das Publikum, wenn ohne jede Erläuterung Namen berühmter nordischer Herrscher genannt werden, die auf der Bühne imponieren sollen, es stört, gerade weil wir nichts von ihnen wissen. Dadurch erwecken „Die Kronprätendenten“ einen fremdartigen Eindruck, der wie alles zu weit Abliegende im Drama die Wirkung schmälert. Gleichwohl ist das Drama so stark, daß es sich stets ehrenvoll behaupten wird. Für Norwegen verdient es den Rang des Nationaldramas, wie „Tell“, „Der Prinz von Homburg“, „König Ottokar“.

Håkon besitzt, was „die Römer ingenium nannten,“ doch zum Manne geschmiedet wurde er dann wie Prometheus von der Zeit und dem Schicksal; zu schlackenlosem Gold läutert sich das Erz seines Charakters im Feuer des Mißgeschickes, das den Helden stählt wie es den Schwächling verzehrt. In jenen Jahren war das Schicksal eifrig daran, auch aus dem Dichter den Mann zu hämmern, dessen die Zeit bedurfte. Im Sommer 1862 ging das „norwegische Theater“ der Hauptstadt zu Grunde, ein ziemlich prekärer Posten als ästhetischer Konsulent am „Christiania-Theater“ hielt den brotlos Gewordenen notdürftig über Wasser. Auch diese Bühne war in so schlechten Verhältnissen, daß Ibsen sehr wenig Gehalt erhielt. Sein Gesuch um eine Dichterpension, wie sie in Dänemark mehrere Schriftsteller bezogen und in Norwegen damals Björnson bewilligt bekam, nachdem er zwei Jahre lang Reisestipendien genossen, fand kein Gehör. Ibsen mußte Schulden aufnehmen, er kam der kläglichsten Misère nahe, so daß seine Freunde sich bemühten, ihm ein geringes Einkommen als — Zollbeamter zu verschaffen. Inzwischen erhielt er kleine Reiseunterstützungen zur Sammlung von Volksliedern im Innern Norwegens. Und in solchem Elend entstand sein hoffnungsreichstes Werk. Stärker als diese persönlichen Kümmernisse, über die ihm ein schwer genug erlangtes Reisestipendium (12. September 1863), gerade als er die „Kronprätendenten“ vollendet hatte, hinweghalf, beeinflußten ihn dann die politischen Ereignisse. Der dänische Krieg

wurde für seine dichterische Fortentwicklung von einschneidendster Bedeutung. Als Deutsche erfüllt es uns mit freudigem Stolze, zwei deutsche Herzogtümer drohender Entnationalisierung entrissen zu haben, und wir Österreicher freuen uns an diesen Waffentaten, wenn auch nicht an ihren Ergebnissen, unseren vollen Anteil zu besitzen; auf Skandinavien jedoch mußte dieser Feldzug etwa so wirken, wie bei uns das Scheitern der Erhebung von 1848. Darum datiert Ola Hansson das Aufkommen des Realismus und Naturalismus in Schweden und Norwegen von 1864. Man erörterte nämlich im Norden vorher eifrig die Idee eines Groß-Skandinavien, dachte daran, die drei Reiche wieder wie zur Zeit der Kalmarer Union zu einem zu verschmelzen, mindestens nach außen hin unbedingt zu Schutz und Trutz zusammenzustehen. Ibsen gehörte mit Leib und Seele dieser Bewegung an, der die Volksstimmung sich zuneigte, mit der die Politiker sich sehr ernsthaft beschäftigten und an der gemeinsame Studentenkongresse sich berauschten. Vermutlich hatten die Zeitungsberichte über die erste solche 1845 zu Kopenhagen stattgehabte Zusammenkunft, wobei der schöne Orla Lehmann die Kongreßteilnehmer durch seine feurige Rede elektrisierte, auf den 17jährigen Apothekerlehrling in Grimstad tiefen Eindruck gemacht; vielleicht knüpft der großskandinavische Idealismus Ibsens an jene Zeitungsblätter an. Die norwegisch-nationale Richtung war damit nicht in Widerspruch. Man wollte eben als durchaus gleichwertig dastehen, auf keinem, auch nicht auf literarischem Gebiet bloß ins Schlepptau des früheren Beschützers genommen werden. So hatte Norwegen nach dem Kieler Frieden in der Konvention von Moß (14. August 1814) auch Schweden gegenüber seine Unabhängigkeit zu wahren gewußt und gerade bei der völligen Lösung der schwedisch-norwegischen Union, bei der friedlichen Revolution von 1905 tauchte sofort wieder die Idee auf, eben die Scheidung dieses ungleichen Zweibundes solle die Grundlage eines großskandinavischen Dreibundes abgeben, aber bei voller Gleichberechtigung aller beteiligten Staaten; nur unter geistiger Führung des voranstrebenden Norwegen setzten die extremnorwegischen Chauvinisten hinzu. Jahrzehnte lang glaubte Ibsen an diese Idee, in den „Kronprätendenten" verherrlichte er sie in deutlichen Anspielungen, um so nachhaltiger und bitterer mußte die schmähliche Enttäuschung sein. Wie oft war den zunächst gefährdeten Dänen

Waffenbrüderschaft gelobt worden. Nun schlug die Stunde des Ernstes. Das kleine Land sollte der Übermacht zweier Großstaaten allein standhalten, denn jetzt, wo die Zeit trieb, zur Tat zu schreiten, waren die mutigen Freunde verschwunden. Da rief Henrik Ibsen zu den Waffen. Wiederholt schon hatte er sich als Lyriker mit Erfolg versucht. 1859/60 entstand, wie erwähnt, der Zyklus „Auf dem Hochgebirge", der auch als Zeugnis der inneren Loslösung des Dichters von den Menschen gerade in der Zeit, wo er am meisten geselligen Verkehr pflog, beachtenswert ist, darauf das Lied vom braven Mann „Terje Vigen", das viel Wirkung machte und als dramatisch bewegtes Rezitationsstück gern verwendet wird. Dieser Hymnus der Familienliebe hätte eigentlich viele Mißdeutungen der „Komödie der Liebe" verhindern dürfen. Im Dezember 1863 schrieb er eines seiner besten Gedichte: „Ein Bruder in Not". Flammende Entrüstung quillt darin herb empor. Mit schönen Phrasen sei man auf Festen freigebig gewesen, nun bleibe das Brudervolk in Sorge und Not allein. Als giftiger Judaskuß gelten ihm die uneingelösten Versprechungen. Das verratene, den stärkeren Gegnern preisgegebene Dänemark erhebt laute Anklage:

„Im Sturmhauch, der vom dänischen Meer
Weht Norwegs Küsten zu,
Aufschreckend braust die Frage her:
Mein Bruder, wo bliebest du?
Ich stritt einen Lebenskampf für den Nord.
Mein Heim deckt als Grab mich zu;
Vergebens über Belt und Fjord
Späht' ich nach deinen Schiffen fort,
Mein Bruder, wo bliebest du?"

Eine kühne Tat, Teilnahme am Kampf forderte der Dichter von seiner Heimat. Es war vergeblich, sein Ruf verhallte wie die Stimme des Predigers in der Wüste. So schied er denn von seinem Lande mit den Empfindungen Valentins gegen Gretchen:

„Da du dich sprachst der Ehre los,
Gabst mir den schlimmsten Herzensstoß."

Der nüchterne Politiker mag sich sagen, das Eingreifen der Skandinavier hätte wenig am Gang der Ereignisse geändert, der Poet mußte die Hilfeleistung als Gebot der nationalen Ehre betrachten.

Am 2. April 1864 verließ er Christiania, um, ein freiwillig Verbannter, jenes unstete Wanderleben auf sich zu nehmen, von dem er als Greis erst dauernd nach Norwegen heimkehren sollte.

„Ich schleuderte einen Sturmglockenschlag
Übers Land hinaus, doch es wurde nicht Tag.
Mein Werk zu Ende, ich stieg an Bord
Und dampfte fort von dem teuren Nord,"

beginnt das Gedicht „Des Glaubens Grund", sein bitterer Abschiedsgruß an die Heimat. Die Reisegesellschaft spricht von den trotz alledem nach Dänemark geeilten Freiwilligen und ihren wilden Streichen; nur eine alte Dame zeigt sich gefaßt, obwohl ihr einziger Sohn mitbedroht scheint. An ihrer Zuversicht will sich des Dichters Glaube an sein Volk neu emporranken, da erfährt er den Grund ihrer Ruhe, mit ätzender Satire heißt es: „Ihr Sohn war Soldat im norwegischen Heer." Diese eine Zeile in ihrer sachlichen Kürze wirkt wie ein Dolchstoß, beißender konnte kein Spott sein. Wenn Ingrimm und Hohn seither in Ibsens Dramen so häufig vorwalten, so ist die psychologische Begründung in dieser schwersten Enttäuschung zu suchen, die ihm zu teil ward, als er unvorsichtig genug noch einmal an einen idealen Aufschwung geglaubt hatte. Seine nationale Gesinnung, sein Vertrauen auf die Menschen, soweit es überhaupt vorhanden war, erlitt damals einen argen Stoß, eine Welt versank und alle seine späteren Werke stellen sich als Früchte der schreckensvollen Klarheit dar, mit der er nun lauter Skules und nicht einen Håkon um sich erblickte. In den beiden Gedichten „Ein Bruder in Not" und „Des Glaubens Grund" birgt sich bereits der mißtrauisch-ironische Entrüstungspessimist Ibsen der modernen Zeit- und Streitdramen, der gleich Bischof Nikolas nur haßt, weil er nicht lieben konnte. Das Jahr 1864 bedeutet den wichtigsten Wendepunkt in Ibsens Leben und Schaffen.

## IV.

### (Brand.)

---

Seit Goethes Aufenthalt in Rom gilt die italienische Reise als ausschlaggebendes Ergebnis für jeden deutschen Dichter, obwohl schon Grillparzer und Hebbel durch die Berührung mit dem frisch pulsierenden Leben von Paris viel stärker und poetisch anregender beeinflußt wurden, als durch die tote Residenz der Päpste. Jonas Lie und Alexander Kielland, nach Ibsen und Björnson die hervorragendsten norwegischen Schriftsteller, wandten sich auch, als sie Reisestipendien erhielten, nach Paris, die beiden bedeutendsten Vertreter der neuesten literarischen Strömungen des Nordens, der Norweger Arne Garborg und der Schwede August Strindberg, wählten Berlin, um neue Eindrücke zu empfangen, ja Ibsen selbst sendet seinen jungen Maler Oswald in den „Gespenstern" an die Seine. Wenn er dennoch zunächst (für vier Jahre) Rom, später Dresden und München den Vorzug gab, so scheint dies, obwohl da ziemlich prosaische Erwägungen mitspielen können, charakteristisch für sein Bestreben, sich von der Außenwelt nach Tunlichkeit abzuschließen, sich zu isolieren, seine Stoffe nicht von außen aufgedrängt zu erhalten, sondern im Innern langsam reifen zu lassen. Nicht aus dem lebendigen Verkehr mit der lauten Umwelt, aus der einsamen Denkarbeit des philosophisch von fern die Dinge Betrachtenden erwuchsen seine Dramen. „Auf dem Hochgebirge" des Gedankens weilend, blickt er hinab auf die wimmelnde Welt tief unter ihm. Darum aber blieb trotz aller außerordentlichen Kraft der Anschauung ein weltferner, wachsfigurenartiger Zug haften; das Befremdende, Unheimliche erklärt sich manchmal als Unlebendiges. Auch das mystische Element in des Dichters Natur mußte sich nach der geheimnisreichen ewigen Stadt sehnen und vielleicht vermochte ihn

deshalb in der ersten Hälfte der achtziger Jahre das zur modernen Hauptstadt hastig sich umgestaltende Rom, als er es wieder aufsuchte, nicht dauernd zu fesseln. Noch ein für Ibsen sehr wichtiges Moment führte diesen nach der Siebenhügelstadt: sein tiefer Drang nach Schönheit. Der Dichter der Wahrheit verehrte die edeln Formen der Renaissance. Noch jetzt hält er eine Sammlung altitalienischer, holländischer und modern skandinavischer Gemälde für seinen kostbarsten Besitz. Das von seinen Figuren so oft gehegte Verlangen nach Schönheit, nach helleren, fernen Landen teilt der Dichter mit ihnen, darum eilte der Nordländer freudig nach dem sonnigen Süden. Über Kopenhagen, Berlin, Wien, Triest und Venedig ging die Reise, die ihm eine neue Welt auftat. Der Poet in Ibsen wurde zuvörderst von Rom weit weniger beeinflußt als der Mensch, eben dort schuf er zwei dramatische Gedichte von stark norwegischer Färbung; im „Brand" und „Peer Gynt" hält der Dichter Abrechnung zwischen sich und der Heimat.

Beide Werke sind nicht bloß mystisch angehaucht, wie ja auch in den „Kronprätendenten" die Gegenüberstellung von Glücksstern und Schicksalsungunst anklingt, sondern tief in den dunklen See der Symbolik getaucht. Der Schöpfer dieser bedeutsamen, weltumspannenden Bilder war wieder zum ungewiß Suchenden und Ringenden geworden. Mit den „Kronprätendenten" hatte er dem zweifelnden Verneinen der „Komödie der Liebe" ein vertrauensvoll sich aufschwingendes Bejahen entgegengestellt. Dort feierte er den Sieg des Großen, den Triumph der Idee und bekannte sich zum Glauben an alles überdauernde und überwindende Liebe. Dann brachte der Krieg von 1864 eine trostlose Verbitterung, das mühsam sich abgerungene Zutrauen entschwand. Im Frühling 1865 erschien in einem dänischen Tageblatt „Abraham Lincolns Mord", dasjenige Gedicht Ibsens, das in seinem hohnvoll-wütenden Grimm von einem modernen Anarchisten der Tat herrühren könnte. Unter Hinweis auf Düppel und andere Schlachtfelder scheint der Dichter nicht ganz abgeneigt, ähnliche Attentate als gerechte Vergeltung zu begrüßen, weil dadurch das „System" umgebracht und Gericht gehalten werde „an der Zeitlüge letztem Tag". Erst mit den Schlußworten der „Stützen der Gesellschaft" fand sich der Glaube an eine bessere Zukunft abermals ein, der auch das „Puppenheim", die „Gespenster", den „Volksfeind" beseelt. Die „Wildente" zeigt seinen

neuerlichen Verlust, nur teilweise wird er in „Rosmersholm“ und der „Frau vom Meere“ zurückerkämpft, um in „Hedda Gabler“ und vor allem in „Baumeister Solneß“ neuen bangen Zweifeln gegenüber neuerlich an Boden zu verlieren, in „Klein Eyolf“ zur Resignation zu werden, die in den letzten Dramen einen immer stärkeren Zusatz von Bitterkeit erhält. Zu dem frohen, zuversichtlichen Hoffen der „Kronprätendenten“ kam es nie wieder. In allen Werken der zweiten Lebenshälfte gewann die Stimmung der „Komödie der Liebe“ die Oberhand, der tastende, forschende Zweifel; aber gerade als Dichter des Zweifels wurde Ibsen der charakteristische Repräsentant einer Zeit, der nichts mehr unerschütterlich feststeht. Ibsen geleitet uns auf dem oft trostlosen Zug durch die Wüste; wie Moses erblickt er schließlich das gelobte Land, betreten darf er es nicht mehr.

Im Sommer 1865 schrieb Ibsen zu Ariccia den „Brand“ als dramatisches Gedicht, nachdem er zuerst ein paar Bogen als Epos begonnen, diese aber wieder vernichtet hatte. Es ist bekannt, daß norwegische Reiseeindrücke für die Szenerie maßgebend waren. Der Abstieg ins Fortuntal gewährte (Anfang Juli 1862) das Bild, das Brands erstes Gespräch mit Gerd und sein Monolog wiedergibt. Dies ist mehr als äußerliche Dekoration, denn Brand selbst erklärt sein rauhes Wesen dadurch, daß er dem unwirtlichen Norden des Landes entstamme. Bei Hellesylt fand Ibsen die Pfarrerfamilie im Haus dicht unterm Felsenhang, die für den dritten Akt die Stimmung gab. In Lom saß die alte Bäuerin, die mit ihrem Testament für Brands Mutter Züge bot. Das Modell zur Agnes war (nach Lothar) eine junge Norwegerin, Fräulein Bruun, die Ibsen in Rom traf und die dort starb. Am 15. März 1866 erschien das Werk zu Kopenhagen im Verlag Gyldendal (Hegel), der 1770 gegründet, eine Art nordischer Cotta wurde. Zwei Jahre später entstand, im Sommer 1867, teils zu Casamicciola auf Ischia, teils zu Sorrent, „Peer Gynt“, der am 14. November 1867 als Buch ausgegeben wurde. Diese beiden Tragödien des menschlichen Lebens gehören zusammen, wie Avers- und Reversseite derselben Münze. Dem modernen Faust, Pfarrer Brand, gab Ibsen viel von seiner eigenen Persönlichkeit. „Brand bin ich selbst in meinen besten Augenblicken, ganz wie ich durch Selbstanatomie viele Züge, sowohl in Peer Gynt, wie in Stensgard, ans Licht gefördert habe,“ schrieb

er einige Jahre später. Die Forderung: „Alles oder nichts" stellt der Held durchaus im Sinne seines Schöpfers, der sich jedoch wie sein Oernulf nach Art Goethes von lastenden Gemütszuständen durch künstlerische Ausprägung dieser Stimmungen befreite. Ibsen sucht eine von ihm selbst gefühlte Einseitigkeit seines Wesens im „Brand" zu überwinden. Er sieht über ihn hinweg, wie über seinen späten Nachfahren Gregers Werle in der „Wildente". Dem Priester fehlt der warme, belebende Hauch einer Seele, die Menschen menschlich zu lieben vermag:

„Das, was die Welt als Lieb' verficht,
Das will ich nicht und kenn' ich nicht.
Doch Gottes Liebe kenn' ich gleich,
Und die ist weder mild, noch weich."

Daraus folgt eine allzu schroffe Strenge bei der Geltendmachung seiner Prinzipien, allein deshalb darf der Schluß keineswegs dahin umgedeutet werden, als ob Brands Streben, seine Sache rein zu erhalten, verurteilt würde. Dem Eiferer fehlt jene Gabe, von welcher der Apostel meint, ohne sie sei auch ein Berge versetzender Glaube nicht ausreichend. Brand besitzt wie Håkon den Glauben an sein Prinzip und die Tatkraft, es durchzuführen, aber während der junge König sich zu voller Höhe erhebt, als er seiner entschlossenen Härte liebende Milde beigesellt, bleibt der Pfarrer schon auf der ersten Entwicklungsstufe Håkons stehen. Schwächliche Güte fördert kein großes Unternehmen, doch rauher Härte allein gelingt kein dauerndes Werk. Die rechte Seelenverfassung für Reformatoren bildet eine harte Güte. Brand scheitert an übergroßer Härte, wie Johannes Rosmer, Priester gleich ihm, an übergroßer Weichheit des Gemütes. Beide wollen Adelsmenschen erwecken, Brand durch Freimachen ihres Willens, Rosmer durch Adelung ihrer Sinne mittels der Freude. Christen im kirchlichen Sinne sind beide nicht, während jedoch der milde, sanfte Rosmer durch Selbstmord, auch äußerlich in bewußtem Gegensatz zur Religion, aus dem Leben scheidet, wird der finstere Brand im Tode weich und unterwirft sich willig dem Verhängnis.

Brand war nahe daran, als Priester der Eiskirche zu enden, durch grausame Schroffheit in fürchterliche Vereinsamung hineingetrieben, nachdem er alle von sich weggedrängt, die ihm Gefolgschaft geleistet hätten, falls er mit warmer, aus dem Herzen quellender

Begeisterung die Masse zu fesseln verstand. Seine Begeisterung kommt aber aus dem Kopf, sie ist der kalte Fanatismus des Denkers für sein Prinzip und für diesen Enthusiasmus des Verstandes fehlt der Menge das Organ; die lodernde Glut des Schwärmers kann sie bezaubern, aber nicht der trockene, kategorische Imperativ der Pflicht, als dessen Verkörperung Brand sich darstellt. Zweimal gewinnt er die Volksstimme für sich: als er (mit einem leichten Anklang an Wilhelm Tell) das Boot losbindet, der Wut empörter Wellen trotzt, um dem verzweifelnden Kindesmörder geistlichen Trost zu bringen und als er in donnernder Strafpredigt die neue Kirche verkündet, wo Glauben und Leben eins sein soll, sein Pfarramt niederlegt und seine Dörfler auffordert, ihm sofort zum Kampf auf Leben und Tod zu folgen. Dies sind aber keine Taten der kühlen Vernunft, es ist das feurige Beginnen eines zuversichtlichen Schwärmers.

Brand mangelt wohl das, woran es seinem Schöpfer gebrach, der selbst in Gefahr schwebte, ein Dichter der Eiskirche zu werden; er stellt (auch hierin Kantianer) die sittliche Forderung als drohendes Schreckgespenst hin und bewirkt dadurch Zittern, statt Hinneigung. Er faßt sein Prinzip so kalt und starr auf, daß es jeden fröstelt. „Alles oder nichts“ mögen Krieger im Schlachtgetümmel ihrem Feldherrn nachjauchzen; spricht Brand es aus, so erstickt der jubelnde Zuruf in der Kehle, denn seine finstere Entschlossenheit ängstigt mehr, als sie erhebt. Er hat der Liebe nicht und selbst, wo er sie fühlt, wie gegen Agnes, vermag er dies nicht recht zu zeigen. Dieser Mangel drückt auf ihn als Erbfehler, als Schuld. Aus einer liebeleeren Ehe entsprossen, wie Gregers Werle, gebricht es ihm an dem, was im Elternhaus nie vorhanden war. Liebe, sagt er zu Agnes, habe er nie gekannt, „nicht Vater, noch Mutter entzündete sie.“ Dieses erste Milieu, die Umwelt, in die er hineingeboren ward, bestimmt seinen Charakter, ist sein Geschick und wird sein Verhängnis. Den armen Käthnerssohn im Sinne, nahm die Mutter trotzdem, Großvaters Rat befolgend, den anderen mit dem „welken Leib“, der ihr Heiratsgut verdoppeln werde. Als der erhoffte Wohlstand ausbleibt, macht sie die Angst, auch das zu verlieren, wofür sie ihre junge Neigung opferte, zur gierig zusammenscharrenden Geizigen; dem Golde bringt sie die Mann und Kind verweigerte Liebe entgegen. Brands Mutter zählt wie Frau Inger und Hjördis zu jenen

Frauen, welche den Gatten selbst im Sprößling nicht zu lieben vermögen, wie dann Hedda Gabler das werdende Wesen in ihrem Schoße haßt, weil es Jörgen Tesman zugehört. Ähnlich kann Ellida, so lange sie Wangel nicht liebt, auch dessen Kindern erster Ehe nicht Mutter sein, sobald sie aber mit dem Gatten eins wurde, wendet sie sich den Stieftöchtern freundlich zu; umgekehrt schließen Peer Gynts Mutter Aase und Helene Alving sich ihren Söhnen um so inniger an, je weiter sie sich von ihrem Gatten entfernt fühlen.

Brand wie Peer Gynt, Stensgård, Oswald Alving, Ehrhard Borkman werden durch die desolaten Verhältnisse im Elternhause was sie sind. Die tief in die Seele schneidende Erzählung „Herbstabend war's, der Vater tot" enthüllt uns, von welcher entsetzlichen Erinnerung des Priesters Geist sich nie befreien kann. Er sah die Mutter hyänengleich das Sterbelager durchsuchen, ohne Scheu vor dem Toten den Leichnam lieblos hin- und herstoßend, um verborgenes Geld zu finden; damals verlor sie des Sohnes Herz, aber auch er büßte in jener Stunde die Fähigkeit echter, geduldiger Menschenliebe ein. In seinem Innern ging etwas in Stücke und der unheilvolle Riß klafft durch sein ganzes ferneres Leben.

Die „schwindeltiefen Nachträtsel" der Vererbung in geistiger und leiblicher Beziehung, mit denen wir uns auf Grund wissenschaftlicher Weltanschauung notwendig auseinandersetzen müssen, werden im „Brand" mit schauderndem Ernst aufgeworfen. Neben der hypothetisch hingestellten direkten Vererbung des Triebes zum Bösen, gelangt in dieser philosophischen Dichtung die unbestreitbare, sozusagen indirekte Vererbung durch die geistige Atmosphäre des Elternhauses und erste entscheidende Jugenderinnerungen zur Erörterung. Aus der Hütte des Selbstmörders tretend, erwägt Brand den Eindruck der Schreckenstat auf die beiden überlebenden Kinder, den untilgbaren Fleck, der ihrer Seele durch dies grauenhafte Ereignis eingeätzt worden sei und ihre ganze Zukunft maßgebend beeinflussen könne. Es ist die Grundstimmung des modernen Menschen, vor allem er selbst zu sein, sein Ich so rein und vollständig als nur denkbar auszuprägen. Ibsens freudige Sympathien führen ihn auf diese Seite, allein daneben herrscht in ihm mit fast gleicher Stärke, so gern er ihn auch loswerden möchte, der sehr berechtigte Zweifel, ob es denn ein solches selbstherrliches Ich überhaupt gäbe oder ob es lediglich als Produkt der Einwirkungen von Vor- und Umwelt,

demnach als ein täuschender Schein aufzufassen sei. Brand, der Eisenharte, schaudert bei dem Gedanken an die Verantwortung, die das Leben und vor allem die Fortpflanzuug des Lebens mit sich führe! Er kann den Leichtsinn nicht fassen, der sich dagegen verschließt:

„Welcher Schuldberg sich emportürmt
Von dem kleinen Worte: Leben."

Staunend sieht er, wie die andern an diesen Abgrund ohne Bewußtsein der Gefahr vorübertanzen. Damit wird kunstvoll die Stimmung für die anschließende Szene vorbereitet, die im Zusammentreffen Brands mit seiner Mutter die auf ihn vererbte Sünde im Geschlecht enthüllt und in voller Bedeutsamkeit für seine Charakterbildung dartut. Brands Eltern kannten nur ein Ziel: Habe und Besitz. Seine konzentrierte Willensenergie ist eine ererbte. Auch er vermag zäh dem gewählten Ziel zuzustreben, jedoch sein Ziel ist ein anderes.

Wie jede Tat in weiten Kreisen Nachwirkungen herorruft, nichts isoliert bleibt, sondern alles Lebendige in Schuld und Buße miteinander verknüpft ist, zeigt sich im Schicksal der tollen Gerd. Ihr Vater war der abgewiesene, arme Freier von Brands Mutter, der aus Verzweiflung unter die Zigeuner ging. Gerds Leben ist ohne ihr Zutun verspielt von Anbeginn und sie wieder bringt schließlich ohne Absicht dem Sohne jener Frau den Tod, die ihres Vaters düsteres Los und damit auch ihre unselige Existenz verschuldete. Mystisch verschlingen sich so Tat und Sühne im fortdauernden Geschlecht bis zum Untergang. Brands Kindheit wurde durch das entsetzliche Bild jener Sterbenacht vergiftet. Die Mutter blieb für ihn ein Gegenstand des Abscheus und vergalt ihrerseits seine Abneigung redlich:

„Als Knabe schon bot ich dir Trotz,
Du warst nicht Mutter, ich nicht Sohn."

Und so blieb es, auch als er erwachsen und ihr Haar grau geworden.

Um der Frau, die ihn geboren, trotz ihrer Vergehungen den Himmel zu erschließen, mußte der Sohn Geistlicher werden, und mit echt tragischer Ironie wird jetzt gezeigt, wie diese unnatürliche Mutter sich durch jene Tat, welche ihr die Absolution unter allen Umständen

sichern sollte, selbst die Zuchtrute band. Man fühlt sich da an Anzengrubers „Meineidbauer“ leise gemahnt. Gerade ihr Sohn verweigert ihr das heilbringende Sakrament, entzieht es ihr, trotzdem sie neun Zehntel des ungerecht erworbenen Gutes fahren lassen will, um nur die Seele zu retten. Unerschütterlich beharrt er auf seiner Forderung „Alles oder nichts“, und während der Propst sich zuverlässig mit solcher Buße begnügt hätte, sendet er sie lieber mit aller Schuld auf ihrem Haupt, ungebeichtet, ohn' Nachtmahl ins Gericht, ehe er einen Schritt von seinem Prinzip abwiche. Sie scheidet mit den Worten: „Gott ist so hart nicht wie mein Sohn“, doch hierin könnte sie sich irren.

Brand will neue Menschen schaffen, dazu muß vor allem die alte Lügensaat gänzlich ausgereutet sein; mit finsterer Strenge gegen sich und andere strebt er diesem Ziele nach, und weil er (freilich auf seine Art) die Menschheit liebt, haßt er die Menschen. Gleich anfangs offenbart sich sein Charakter im Kontrast mit dem Bauer, klar und scharf, eckig und spitzkantig, ein schonungsloser Feind aller Halbheit, besonders jener heute so weit verbreiteten des richtigen „Kirchengastes“, der gläubig, weil das so herkömmlich, indes seine Lippen sich zur Religion bekennen, im Herzen und im Handeln von dem materialistischen Grundsatz geleitet wird:

„Man hat doch nur dies *eine* Leben; —
Geht *das*, was bleibt dir dann zurück?“

Es fehlt die Stärke der Überzeugung. Zeichen und Wunder, „dergleichen gibt's nicht heutzutage“, darum ein Narr, wer seine Haut, sei es wofür immer, auf das Spiel setzt. Mit Recht schüttelt Brand solche widerwärtig schlappe Halbheit energisch von sich ab:

„Zieh heim. Dein Sein geht Todesweg,
Du kennst nicht Gott und Gott nicht dich.“

Er muß einsehen, wie wenig Verwandtschaft seinem Gott mit jenem der Menge zukomme; diese sucht einen mit halber Buße begütigten, gutmütigen Alten, einen mild Verzeihenden, er holt sich sein Ideal aus dem Pentateuch, der Herr sein Gott ist ein eifervoller Gott, der da heimsucht die Schuld der Väter an den Kindern und Kindeskindern. Wie bei evangelischen Eiferern nicht selten, treibt auch Brand der Zorn über die Entartung und Verwaschenheit des kirchlichen Lebens, zum grimmigen Nationalgott der Juden zurück,

ohne daß er sich dessen bewußt würde. Wo er und der Propst in Zwist geraten, gebührt keinem von beiden das Prädikat christlich. Der eine vertritt die offizielle Staatskirche, fühlt sich als Regierungsbeamter, dazu berufen, im Sinne jener, die ihm sein Brot geben, Sitte und Ton zu regeln, den ihm innerlich zuwideren Mob im Zaum zu halten; im anderen lebt der Geist der alten Propheten, mit entschlossener herber Schärfe will er die verirrten Menschen zu rechtem, opfermutigen Glauben zurückführen, durch unnachgiebige, mitleidslose Härte im Sinne des Alten Testamentes, dient er seinem Herrn. In seiner letzten Stunde erkennt Brand seinen einseitigen Irrtum und bekehrt sich von seinem Gott des Gerichtes zum echten Christus-Ideal. Die Dichtung wendet sich auch gegen jene sittlich bedenkliche Auslegung des protestantischen Prinzips von der Rechtfertigung durch den Glauben, die in kirchlich matten Zeiten leicht überhand nimmt und sich gern auf Luther selbst beruft, als genüge das feste Vertrauen auf die Erlösung durch den stellvertretenden Opfertod des Heilands, um ohne eigene Leistung bloß durch die Gnade zur Seligkeit einzugehen. Der bittere Kreuzestod soll vielmehr ein Vorbild der eigenen Hingabe sein. So will es Brand und darum fordert er, daß im Innern eines jeden der Kampf ausgefochten werde:

„Da soll der Willensgeier sterben,
Der neue Mensch geboren werden."

Dies verwirklicht er an sich selbst, aber er vergißt, daß wir nur dazu berechtigt sind, bei uns selbst die höchsten Forderungen mit schonungsloser Entschlossenheit durchzuführen und dadurch ein Beispiel zu geben, jedoch anderen gegenüber trotzdem begreifende Milde des Urteils walten lassen sollten. Brand kann nach ererbter rauher Charakteranlage sein Ideal nicht anders fassen, doch sein Ideal ist eben darum nicht das Höchste. Er muß so sein nach dem Gesetz, nach dem er angetreten, und kann sich selber nicht entfliehen. Aber was ihm widerfuhr, erkennt er sterbend als Folge dieser vererbten Tendenz. Allein die Art, wie Brand die verhängnisschwere Erbschaft trug, hat die Sünde getilgt. Jener deus caritatis, welcher schließlich als einzig wahrer proklamiert wird, ist zwar nicht der unerbittlich finstere Gott Brands, noch weniger jedoch der Herr, wie ihn schlaffe, leichtgesinnte Seelen denken und der Propst lehrt; ein starker Gott, liebt er selbst nur, was stark und gerade, jedem ehrlichen Strebenden,

ob dieser auch den rechten Pfad verfehlte, öffnet er gern die Vaterarme, aber die feige Halbheit, die sich mit seiner Gnade entschuldigt, wird keine Gnade finden. Auch auf Ibsens Weltgebieter paßt, was Goethe die Engel im „Faust" verkünden läßt: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen."

Diese neuerliche Goethe-Analogie bleibt nicht vereinzelt; Brand denkt, sofern er die Einzelindividualität vom Althergebrachten freimachen will, eigenen Willen fordert, doch wohl im Sinne des Olympiers von Weimar, der sang: „Höchstes Glück der Erdenkinder ist nur die Persönlichkeit." Darin besteht die Kardinalforderung Brands, wie Ibsens, der die Menschen zu ihrem Glück zwingen möchte: „Das, was du bist, sei voll und ganz", dann sei, was immer du bist, gleichviel, ob ein Sklave der Lust oder einer, der Erlösung sucht. Schwächliches Schwanken, unentschiedenes Liebäugeln nach beiden Seiten gilt ihm als Verderblichstes, wie es das Häufigste ist. Das Kompromiß, wozu das praktische Leben beständig nötigt, den Ausgleich, den Geist des Akkordes hält der Dichter des „Brand" für das Gefährlichste. Mit dem Teufel kann man nicht verhandeln, wer ihm erst Zugeständnisse macht, den holt er bald völlig. „Volk, des Ausgleichs Geist ist Satan", ruft der Held aus, und auch sonst sind Brands Meinungen zumeist mit dem damaligen Ansichten Ibsens identisch. Freilich fehlt ihm die rechte Liebe, durch die allein der Sieg errungen wird, doch dieser Mangel fällt nicht ihm zur Last. Auch für ihn selber gilt sein treffendes Wort:

„Daß du nicht kannst, wird dir erlassen,
Doch nimmermehr, daß du nicht willst."

In diesen zwei Versen erscheint das zürnende Grundmotiv und die rechte Lehre der Dichtung in nuce wiedergegeben. Wolle was du kannst und mehr als du kannst, erhebe dich durch dein stolzes Wollen über dein beschränktes Können, dadurch erweiterst du die Schranken deiner Existenz und leistest das Höchste, was du vermagst.

Jeder einzelne ist in der Welt mit einer Aufgabe betraut, der voll nachzukommen seine Verpflichtung bildet, allen gemeinsam aber ist die Arbeit, die Welt erst zu schaffen. Wenn Goethe tadelnd fragt: „Was machst du die Welt? Sie ist schon gemacht!" so muß eine wahrhaft moderne Lebensauffassung erwidern: Nein, die Welt will erst werden, vorläufig ist nicht viel mehr da als der Roh-

stoff, an dem die Menschheit seit Jahrtausenden arbeitet und noch weitere Jahrtausende arbeiten wird, bis endlich durch die zielbewußten Anstrengungen der zur Herrschaft über die Natur berufenen Erdbewohner die Welt wird. Der Entwicklungsgedanke gewinnt erst dann seine volle Bedeutung, wenn man ihn zu dieser Idee erweitert, wonach im Menschen die Fähigkeit liegt, sich vom Sklaven zum Herren der Natur emporzuarbeiten, die Welt umgestaltend neuzuschaffen nach seinem Bilde. Nie zufrieden, stets weiter und höher zu streben, sich vom Menschen zum Übermenschen (allerdings nicht in Nietzsches Sinn) emporzubilden, durch die Schwere der an sich gestellten Forderungen seine Fähigkeit ihnen nachzukommen, allmählich zu erhöhen: das ist der Weg, den es zu schreiten gilt. Nicht Brand selbst, Agnes hat einen Moment prophetischen Schauens, wo sie diese Art der Weltbetrachtung instinktiv erfaßt. „Diese Welt sollst du gestalten." Ihr die rechte Form zu geben, darin besteht die welthistorische Aufgabe der Menschheit. In diesem Sinne können wir den Ausspruch Fichtes aufnehmen: „Die Welt ist nichts als das Material unserer Pflichterfüllung." Als solches erfaßt sie auch Brand; er will, wie er der Menge zuruft, mit ihr zusammen „läutern, erheben, befreien," endlich

„Prägen neu vernutzten Stempel,
Wölben unser Reich zum Tempel."

Darum wirft er die harte, aber gerechte Losung in den Streit gegen die Matten:

„Über dessen Werk ist das Urteil gefällt,
Der halb es übt oder sich verstellt."

Halb übt es der gewandte Propst, dem es so klug gelingt, seine Hirtenpflicht mit den läßlicheren Lehren des Tages zu vereinen, der sich in jede Form schmiegen kann, weil er keine eigene besitzt, und der eben deshalb nichts so haßt, als rauhkantige Ecken, die abzuschleifen sind, Persönlichkeiten, wo es nur fügsame Gemeindeglieder geben soll. Nicht umsonst nennt er diese: „O meine Kinder, meine Schafe." Auf den Herdeninstinkt rechnet er ja ganz besonders bei seiner patriarchalischen, am Ende auf die Lehre: „Kämmt alle mit demselben Kamm" hinauslaufenden Tyrannei. Als Ziel der Methode preist er es für jedermann, den gleich langen Schritt, denselben Takt im Fuß zu verwirklichen; Freiheit wolle er und der Staat, den er

vertrete, nicht, wohl aber volle Gleichheit in der Unterordnung unter die Vorschriften der geistlichen und weltlichen Behörden. Dieser verschlimmerten Auflage des Pastor Strohmann scheint das für den Mittagstisch bestimmte Kalb („In Wahrheit, Sie, ein köstlich Tier") fast ebenso wichtig als die Einweihung der neuen Kirche. Daß Brand den Bau aus eigenen Mitteln errichtet habe, ohne die Absicht, dafür Belohnung vom Staat und Beförderung zu finden, geht über den Horizont des Propstes.

Dieser nachgiebige Vermittler, bereit selbst den offenkundigen Aufruhr zu vergeben, lassen die Abtrünnigen sich nur in die alte Bahn zurücklenken, dürfte das Vorbild des in so vielen Romanen Kiellands auftretenden Propstes Sparre geworden sein. Wie Kielland übrigens im „Johannisfest" einen Pastor seiner Vaterstadt Stavanger als „Morten Kruse" porträtiert haben soll, empfing Ibsen, wenn gleich in minderem Maße, durch einen Seelsorger seines Heimatsortes Skien, die Anregung zu seiner Dichtung. Lammers trat 1856 aus der Staatskirche aus, legte, obwohl vermögenslos und Familienvater, sein reichdotiertes Amt nieder und stiftete eine freie apostolisch-christliche Gemeinde, zu der Ibsens Schwester Hedwig gehörte; gewiß beeinflußte ihn (wie Ibsen) dabei Kierkegaards Feldzug. Als sehr interessant sei eine Äußerung Ibsens an seinen Biographen Henrik Jaeger hier verzeichnet: „Kierkegaard war zu sehr ein Stubenagitator, Lammers dagegen war gerade ein solcher Freiluftagitator, wie Brand es ist." In seiner Abschiedspredigt hatte Lammers sich mit ganz verwandter Schärfe ausgesprochen, wie Brand, da er seiner Mutter den geistlichen Trost verweigert.

Ibsen behandelt den Stoff jedoch weniger in Bezug auf religiöse Bewegungen (meinte er doch selbst darüber zu Georg Brandes, er hätte ebensogut einen Mann der Wissenschaft zum Helden wählen können), als um die Willensschwäche seiner Landsleute zu geißeln, ihnen ganz in Shakespeares Sinn einen Spiegel vorzuhalten. Propst und Vogt sollen Typen sein, wie auch Schulmeister und Küster, deshalb besitzt keiner von ihnen einen eigenen Namen, der auch Brands Mutter fehlt. Als Gegenteil der freien Persönlichkeit vertreten sie nicht sich, nur ihr Amt, darum bleiben ihnen individuelle Züge versagt, mit denen Ibsen sonst so freigebig umgeht. Nächst dem zuvörderst als Kontrastfigur für Brand dienenden Propst tritt der Vogt als Vertreter des bon sens, des gesunden Menschen-

verstandes hervor. Voll Amtseifer, jedoch als echter Büreaukrat nur soweit sein Distrikt in Frage kommt, bereit, was in seiner Macht steht für die Hebung der materiellen Lage der ihm anvertrauten Bevölkerung zu tun, ein Mann also, den an sich kein Vorwurf trifft, ja, der Lob verdient, bloß daß sein Blick nicht über das Nächstliegende hinausreicht. Leben und Idee zu vereinigen, wie Brand will, scheint ihm unmöglich. Er ist ein Anhänger der doppelten Buchführung in Gewissenssachen; im Leben richte dich nach der Mehrheit und strebe nur nach praktischen Interessen, abends, nach getanem Tagewerk, müd und matt, laß dich in der Poesie in eine bessere Welt hinüberträumen, da diene sie dir als ein erfrischendes und erhebendes Bad, also Materialist in der Wirklichkeit, Idealist in der Kunst. Sehr verdienstliches leistete er für die Gegend gewiß durch Weg- und Brückenbauten, Schaffung neuer Erwerbszweige, nur will es ihm nicht in den Kopf, daß dies alles lediglich die Vorbedingungen für die höhere Lebensarbeit seien. Er betrachtet seine Aufgabe dort schon als erfüllt, wo dieselbe für Brand erst anfängt. Bei dessen Ansichten wird es ihm recht ungemütlich, er sieht in ihm eine Art Hetzkaplan und wäre sehr erfreut, den unbequemen Ruhestörer los zu werden. Der Vogt ist der sogenannte „praktische Mensch," der wackere Hausvater, in seinem Sinne sogar der Aufopferung fähig, bei der Feuersbrunst sein Leben wagend, um die Akten zu retten, wohlwollend und hilfsbereit, aber kein Freund der Weltverbesserer, der strengen Verfechter einer Idee; er selbst scheut ja vor einer seinen Absichten förderlichen Lüge, wie der vom Heringszug, nicht zurück. In seinen Ansichten erinnert er gelegentlich schon an Peter Mortensgård und die Beurteilung der Demokratie in „Rosmersholm".

Die Talbewohner fühlen, es tue ihnen denn doch Höheres not als der Vogt zu geben vermag, darum bitten sie Brand als Pfarrer bei ihnen zu bleiben. Sein mutiges Wagnis gewann die einfachen Seelen. Die anderen zeigten den Weg, „doch du, du gingst", deshalb vertrauen sie ihm, denn „nicht tausend Worte prägen sich ein wie die Spur einer Tat."

Anfangs weist er sie von sich, dann, nach innerem Ringen, entschließt er sich zu bleiben. Agnes' Reden erwecken ihn und weisen ihm hier sein **Kampffeld**. Die Begegnung mit der Mutter

zeigt ihm, wie tief er in der Heimaterde wurzelt. Vor allem aber sieht der harte Mann da den stärksten Anlaß, streng gegen sich selbst zu sein. Als Held wollte er die Welt durchziehen, als Ritter mit leuchtender Wappenzier seine Losung vom gewaltigen Gott verkünden, der

„Unbeugsam, wo der deine dumpf,
Alliebend, wo der deine stumpf,"

der kein milder Greis, sondern ein jugendkräftiger Eiferer ist; denn auch er hat sich seinen Gott geschaffen nach seinem Bilde, wie die Menschen zu tun pflegen. Brand mahnte eben wieder:

„Gabst alles du, doch nicht das Leben,
So wisse, du hast nichts gegeben"

und der Sprecher der Gemeinde hielt ihm sein eigen Wort vor. Nun legt er sich selbst das schwerste Opfer auf, völlig dem geplanten Siegeszug zu entsagen, das Leben in diesem Felsenwinkel hinzugeben, statt mit Donnerworten ins Weite zu wirken. Weil es ihm wider die Natur geht, eben darum nimmt Brand dies Opfer auf sich, wie er sich auch kräftig genug fühlt, dasselbe mit der Schuld der Mutter zu tun. Sich bietet er zum Ersatz für sie Gott und der Heimat dar. Das Abbild Gottes, das sie befleckt hat, in ihm soll es sich durch den Willen geschärft erheben. Der Wille entscheide alles, meint Brand, durch den Willen soll die Welt innerlich überwunden werden. Nicht der laute Prunk großer Taten, nur der feste Wille verwandelt und hilft. Auch hier im einsamen Tal kann sein Streben sich bewähren:

„Eins das Ziel, — dies ist: zu bleiben
Tafeln, darauf Gott kann schreiben."

Der Pfarrer lebt sich später so in diesen Gedanken ein, daß er dem Vogte entgegnet, wessen Werk die Heimat nicht bedürfe, dessen Tun sei damit verurteilt. Und was ihm ein Opfer schien, wird ihm durch Agnes' Liebe vorerst zum reichsten Segen. Den Leichtsinn, den Stumpfsinn, den abergläubischen Wahnsinn zu bekämpfen zog er aus. Nun will er statt in der weiten Ferne, in der engen Heimat den Versuch wagen, zu vollenden

„Das Gotteswerk: ein Mann voll Mark
Sein Sprößling Adam, jung und stark."

Aber indem er, wenn auch bloß äußerlich, Pfarrer der Staatskirche wird, schloß er selbst einen Pakt mit des Akkordes Geist; er hätte dies nie tun dürfen, nachdem er gesprochen:

„Nicht Dogma oder Kirche eben
Will ich mit meinem Wirken heben;
Sie sahen beid' den ersten Tag,
Und deshalb könnt' es wohl gescheh'n,
Daß beid' den letzten Abend seh'n.
Geschaff'nes alles muß vergeh'n;
Vor Mott' und Wurm kann's nicht besteh'n,
Und muß infolge Recht und Norm
Platz machen ungeborner Form."

Den ewigen Geist in der wechselnden Form will Brand retten. Aber er glaubt sich noch selbst, daß er „nach nichts neuem trachte" und nur „des Ewigen Recht behaupten will". Er bringt sich damit in eine schiefe Stellung, aus der ihn erst sein Entschluß, offen mit der offiziellen Kirchengemeinschaft zu brechen, wie er ihn im letzten Akte ausführt, wieder befreit. Er kann nicht mit denen gehen, deren Führerideal, nach der ehrlichen Erklärung des Propstes, zur Zeit ein Korporal ist. Mit dieser Anspielung auf die Besieger Dänemarks erwies sich der echte Dichter wieder einmal als Prophet, denn damals wurde diesem militärischen Idol noch keineswegs allgemein geopfert.

Brand gewann durch jene mutige Tat nicht bloß das Vertrauen der Gemeinde, auch Agnes' Liebe. Schien ihr bisher das Leben ein lustiger Tanz, so lernte sie nun durch ihn sehen. Zu ihm wendet sie sich deshalb von Einar, ihrem Bräutigam, der ganz im Sinne der „Komödie der Liebe" sein Leben nicht mehr wagen will, seit er ihr Verlobter ward. Zum ersten Male zeigt sich ihr eine höhere Auffassung des Lebens als der gewohnte, flache Eudämonismus. Brand beschönigt nichts, er wird auch ihr rauh sein und jedes Opfer fordern, sie folgt ihm dennoch und die Opfer bleiben nicht aus. In den schwersten Prüfungen muß der Pfarrer es bewähren, daß ihm der Mut innewohnt, auch ferner den Weg, den er anderen gezeigt, selbst zu schreiten. Sein Kind ist krank, die Übersiedlung nach Süden könnte es retten, aber Brand weicht, durch ein Wort des Doktors aufgeschreckt, nicht von dem Platze, wo seine Pflicht ihn weilen heißt, obwohl er mit ganzer Seele an dem Knaben, wie an dessen Mutter Agnes hängt. Er verharrt bei seinem Grundsatz:

„Ich hab' kein zweigeteiltes Recht
Für Fremde und für mein Geschlecht."

Der Kleine stirbt, doch Brand bleibt bei seinem Sinn. Wer nicht alles hingibt, hat nichts gegeben und nicht wer den Tod erleidet, nur wer ihn willig auf sich nimmt, ist ein Märtyrer.

„Erst dies: zu wollen Kreuzestod,
Ihn wollen trotz des Fleisches Not,
Ihn wollen trotz des Geistes Angst,
Durch dies du erst dein Heil erlangst."

So aber meint er die Erlösung erzwingen zu können:

„Es hat des Opferwillens Macht
Erhebungsmöglichkeit gebracht."

Freudig muß auf das Letzte verzichtet werden, soll das Opfer uns wahrhaft befreien. Deshalb zwingt er Agnes, selbst der Erinnerung an den toten Liebling zu entsagen. Sie soll am Weihnachtsfest nicht zurückdenken an ihren kleinen Alf, sogar der harmlose Mutterwahn, als dürfe das Kind an diesem Abend ihr unsichtbar nahen, verletzt die Strenge seiner Gesinnung. Und sie fügt sich, sie erstickt das abgrundtiefe Weh:

„Schluchzte da das Kind nicht grad'?
Alf, ich weiß nicht Hilf' noch Rat."

Nicht Halms süßliche Griseldis, der vierte Akt des Brand verherrlicht Mutterliebe und Opfermut. Da ist das liebende, duldende Weib in herrlichster Glorie gebildet, da spricht Ibsen von Herzen, und darum geht es zum Herzen. Er fühlte wohl das Bedürfnis in derselben Dichtung, wo in dem Verhältnis Brands zu seiner Mutter auf beiden Seiten jedes wärmere Empfinden mangelt, die von ihm stets so hochgeschätzte Fähigkeit der Frauenseele rückhaltlos und unbedingt zu lieben in ihrem vollsten Glanz zu offenbaren. Die Idealehe, deren Möglichkeit die „Komödie der Liebe" bestritt, taucht in den „Kronprätendenten" auf und zeigt sich bei Agnes und Brand, aber erst nach einer aufgelösten Verlobung, auch hierin im Widerspruch zu Halm, der behauptet, Liebe könne nicht irren und nicht aufhören. Als Agnes endlich selbst die Kleider des Kleinen, das letzte Erinnerungszeichen dahingegeben, hat sie gesiegt, wie ihr Gatte es wollte. Sie ist losgelöst von allem Irdischen, reif geworden für das Himmlische, da endet aber auch ihr Leben, denn: „Wer Jehovah schaut, der stirbt."

Die Begegnung mit Einar, der nach einem Sünderleben nun als Orthodoxer alle anders Denkenden verurteilt, zeigt Brand im letzten Akt völlig klar, was schon vorher eigene Bedenken und des Propstes Worte ihn lehrten, er habe seinen Beruf falsch aufgefaßt, indem er ihn als Diener der geltenden Kirche erfüllen zu können meinte. „Nun sind alle Ketten gesprengt,“ ruft er, nun sei die eigene Flagge entrollt, selbst wenn ihr kein einziger folgen will. Jetzt ertönt sein Mahnschrei:

„Volk, du stehst am Scheidewege!
Ganz mußt du das neue wollen.“

„Aller faulen Wälle Räumung“ ist wieder das Ziel. Sein Gott, der die Wahrheit und das Licht will, scheint ihm nicht länger mit jenem zu vereinen, welchen seine Amtsbrüder lehren, nun will er rücksichtslos und offen handeln. Der Kirchenbau war symbolisch für den Versuch die zu eng gewordenen Glaubensformen durch weiter gefaßte zu ersetzen. Nun aber soll keine Reform, sondern eine Revolution Platz greifen und in Flammenworten predigt er die Lehre, nicht bloß der Sonntag, das ganze Leben gehöre dem Herrn, sei durch Erfüllung seines Willens zu heiligen. Die Masse folgt ihm auf der steilen Bahn, um ihn zu verlassen, sobald er ihr herb verkündet, sie würden zwar das Heil für die späteren Generationen erkämpfen:

„Doch wer im ersten Gliede geht,
Muß fallen für die hehre Sache.“

Das können Max Piccolominis Reiter, aber nicht diese Heringsfischer. Mit Steinwürfen treiben sie ihn in die Wüste; daß er seinem Glauben opferte, was seinem Herzen am teuersten war, dient jetzt dazu, ihren Abfall zu rechtfertigen! Und nun, wie er einsam irrt, naht ihm der Versucher, verspricht ihm Weib und Kind zurückzugeben, wenn er nur von der Forderung „Alles oder nichts“ lassen wolle. Brand bleibt fest, er hat der Menschen Undank erfahren, aber nochmals vor die Wahl gestellt, würde er ebenso handeln wie zuvor. Auffällig tritt da die Ähnlichkeit mit dem „Volksfeind“ zutage. Wie dort die faulen Wässer, die das Bad verpesten, radikal ferngehalten, völlig abgeleitet werden sollen, so hier der wirre Formelkram und die amtliche Verknöcherung, welche die Religion entstellen. Wie Brand folgen auch Thomas Stockmann seine Mitbürger zunächst in geschlossener Zahl und wenden sich von den alten Autori-

täten ab. Da und dort verraucht das Strohfeuer der Begeisterung und einmütiger Abfall von dem verwegenen Neuerer vollzieht sich, sobald seine Anhänger begreifen, es gelte schwere Opfer zu bringen. Wie aber die mächtige wilde Natur durch die engbrüstige Zivilisation der Kleinstadt verdrängt ist, so wird aus dem wuchtigen Steinhagel hier, ein kleinliches Zertrümmern der Fensterscheiben dort. Wie an Brand treten an den vereinsamten Stockmann die Versucher heran, alles soll gut werden, aber auch er weist sie von sich. „Stark sind die Willenskräfte eines Einzelnen," sagt Brand wie Stockmann.

Brand bleibt seiner Überzeugung treu, daß „des Willens Pflichten nicht enden, wo die Kräfte im Stich lassen" und daß es nicht angehe, sich dem heiligen Streit zu entziehen, sich mit einem äußerlichen Glauben zu begnügen.

„Einer starb für aller Schwächen, —
Feigheit heißt nicht mehr Verbrechen."

Er fühlte in seinem festen Wollen die Kraft, ohne erst solche Vermittlung anzurufen für sich selbst und andere ein Erlöser zu werden. Auch jetzt von allen verlassen, beharrt er dabei: „Licht kann Einer vielen geben." Jeder Verführung hat er getrotzt, alles hat er überwunden und nun zuletzt überwindet er sich selbst, den eigenen Stolz, der verdeckt hinter all seinem Tun lauerte. Nennt ihn die tolle Gerd den „Mann, der am größten ist", so bekennt er schmerzlich betroffen: „Töricht meinte ich das fast." Sein Wahn, die anderen mit sich fortreißen, erlösen zu können, ist zu bitter enttäuscht worden. Vergleicht die Halbzigeunerin ihn nun mit dem Heiland und ruft bewundernd: „Du bist auserwählt, der Größte", so erwidert er, der sich dafür gehalten, demütig zagend, er sei „der geringste Wurm der Erde". Dem Unerreichbaren vergleicht er sich nicht mehr. Wer aber todesmutig gleich ihm gestritten und gelitten, sich dem Ideal zu nähern, dessen erbarmt sich dieser deus caritatis, den zieht die ewige Liebe den Abgrund füllend mild zu sich hinauf. Brands Ende soll keineswegs sein Leben Lügen strafen und den Schwächlingen Recht geben, nur weil er war, der er war, wird ihm als Geschenk, was er durch den Willen erlangen zu können glaubte. Der Mensch vermag das Ideal nie zu erreichen, doch nur wer ihm mit allen Kräften nachstrebte, ihm alles opferte, ist würdig, daß ihn der Weltgeist als seinen treuen Sohn im Tode zu sich emporhebe.

Brand war der erste große Erfolg des Dichters in seiner Heimat; binnen neun Monaten waren vier Auflagen erforderlich und noch heute ist keines seiner Werke in Norwegen verbreiteter und beliebter als dieses, das nun bei der fünfzehnten Auflage hält. Ein Teil des Erfolges freilich muß dem Mißverständnis zugeschrieben werden, wonach man in Brand, dem Empörer gegen die Kirche, einen orthodoxen Fanatiker erblickte, und in der gewaltigen Dichtung, die Charles Sarolea der göttlichen Komödie Dantes zur Seite stellt, nichts sah als ein religiöses Erbauungsbuch. Dies trifft so wenig zu, daß vielmehr am Schluß des Dramas die wirkliche Existenz des Übersinnlichen problematisch bleibt, wenn Brand dem Versucher erwidert, selbst falls der den Menschen von Gott trennende Abgrund nicht zu überspringen sei: „Offen blieb der Sehnsucht Pfad!“ Auch der Freidenker, wenn ihm nur Sehnsucht nach einem Höheren, Andersgearteten innewohnt, kann in Brand sein Vorbild sehen. Der Poet, der so oft Mißverständnisse als nicht immer glückliche technische Behelfe verwendet hatte, errang so den ersten großen entscheidenden Sieg durch ein Mißverständnis der Leserwelt. Mußte diese Ironie des Schicksals nicht den Satiriker Ibsen in seiner Geringschätzung der Heimatsgenossen bestärken? Und der Erfolg tat ihm damals bitter not. Sein Reisestipendium war verbraucht, mit seiner Frau und seinem nun sechsjährigen Knaben stand er, wie drei Jahre zuvor, empfindlichstem Mangel gegenüber, als diese Wendung seines Geschicks eintrat. Am 15. April 1866 hatte Ibsen auf telegraphischen Rat seiner Freunde in der Heimat an König Karl ein Gesuch gerichtet, die Regierung möge dem Parlament vorschlagen, ihm einen Dichtergehalt zu bewilligen. Inzwischen brachten bereits am 17. April 28 Deputierte den Antrag selbständig ein und am 12. Mai votierte ihm das Storthing eine „Dichtergage“ von 1600 norwegischen Kronen (= 1800 Mark) jährlich auf Lebenszeit. Am 28. Juli 1866 erhielt Ibsen außerdem noch 350 Speziestaler (1400 Kronen) als Zuschuß zu dem früheren Stipendium zu Reisezwecken, das 1863 bloß 1600 Kronen betrug. Die Eingabe an den König enthielt Worte, die für Ibsens Lebensarbeit als Programm gelten könnten: „Das Lebenswerk, das als das wichtigste und nötigste in Norwegen vor mir steht, dies, das Volk zu wecken und es dahin zu bringen, groß zu denken.“ Von da ab erst galt er ganz Skandinavien als einer der Größten, wenn nicht der Größte, als den ihn seither das

Ausland auf den Schild erhob. Brand war nicht für die Bühne gedacht. „Das kühne, — ja, ich kann wohl gern sagen verwegene Unternehmen" (wie Ibsen selbst sich, nach Halvorsen, in einem nach der Aufführung geschriebenen Brief vom April 1885 ausdrückte) das Werk als Ganzes zur Darstellung zu bringen, vollzog sich zuerst am 24. März 1885 am Neuen Theater in Stockholm, nachdem seit 1866 schon der vierte Akt hie und da in Christiania gegeben worden war. 1895 brachte die schwedische Wandertruppe Lindberg den ganzen „Brand" in Christiania, Bergen, Trondhjem zum erstenmal zur Aufführung, ebenso im Mai 1896 in Kopenhagen, wo ihn dann das Dagmar-Theater am 3. April 1898 als Festvorstellung (mit Prolog von Holger Drachmann) in Anwesenheit des Dichters aufführte. Ebenfalls zum 70. Geburtstag des Dichters gab das Schiller-Theater in Berlin dies Werk am 17. März 1898. Wien sah den „Brand" zuerst am 31. Juli 1900 bei einem Gastspiel Berliner Künstler im Josefstädter Theater. In beiden Hauptstädten spielte Ferdinand Gregori die Titelrolle. Am 13. September 1902 ging „Brand" am Münchner Schauspielhaus in Szene und wurde dort 13mal aufgeführt. In Paris stellte Lugné Poë mit dem Oeuvre „Brand" am 22. Juni 1895 dar. Seit 14. September 1904 in Christiania neu aufgenommen, wurde „Brand" im Nationaltheater 26mal gespielt. Fünf deutsche Übertragungen liegen vor, neben zwei englischen je eine russische, holländische, schwedische (1870) und französische, ganz befriedigen kann freilich keine; philosophische Gedanken in gereimten Versen völlig getreu zu übersetzen, ist eben eine unlösbare Aufgabe.

Brand ist ein Berufener, aber kein Auserwählter. In solchem Sinne darf er ebenfalls als „Stiefkind Gottes" betrachtet werden. Er hat einen hohen Königsgedanken wie Håkon, während Håkon aber durch die Kraft und Frische seiner Persönlichkeit alle Herzen gewinnt, bleibt dies der von Geburt an unliebenswürdigen Natur Brands versagt. Selbst Agnes fühlt gelegentlich, alles, was ihr Gatte verlangt, ließe sich gleich entschieden und dabei minder schroff ausdrücken. Sie mahnt ihn, „mehr den Vater, weniger den Herrn" im Höchsten zu sehen. Aber sie glaubt an ihn wie er an seinen Beruf. Sie lebt sich derart in die Gedankenwelt des Gatten ein, daß sie schließlich ihm zurufen darf: „Wähl', du stehst am Scheidewege" und lieber stirbt als ihr Opfer zurücknimmt. „Keinen feigen

Ausgleich", das hat er ihr als oberstes Gebot hingestellt und danach handelt sie. So war für ihn das hinterlassene Gut der Mutter auch nur Sündengeld, daran er keinen Teil haben durfte, selbst nicht um sein Kind damit zu retten, obwohl er in tiefster Qual rang und stöhnte: „Jesus, Jesus, gib mir Licht." Fortan geht er einen einsamen Weg, seine Pflicht übend, selbst wenn die Hoffnung schwand. Gerade dadurch eignet er sich zum Vorbild. Brands Leben bietet die Lehre, es gelte seine volle Pflicht zu tun, jeder auf seine Weise, und keinen anderen Siegespreis zu begehren als:

„Des Willens Reinheit,
Des Glaubens Flug, des Geistes Einheit,
Die Opferfreudigkeit, die gab
Mit Jubel bis zu Tod und Grab.
Um jede Stirn' die Dornenkrone, —
Seht, das wird euch zuletzt zum Lohne!"

Nur wer dies weiß und dennoch seinem Lebenszweck getreu bleibt, gehört zu den Berufenen. Ein Mann wie Brand hat Mut und Willenskraft genug, alle Brücken hinter sich abzubrechen auch auf die Gefahr hin, das Ziel sei überhaupt unerreichbar. Da hieße es eben mit kühnem Gleichmut die sichere Vernichtung auf sich nehmen und dem Unerreichbaren, der Weltordnung trotzend, gleichwohl zustreben. Ein Ringen im Bewußtsein der Unmöglichkeit des Gelingens kann den stolzesten Gebrauch des Daseins bilden. Dies etwa ist die beherrschende Seelenstimmung Brands. Man will finden, der Schluß sei selbst ein Kompromiß und widerspreche dem Geist des Werkes. Dem ist nicht so. Brand hat, wie Agnes sagt, gelehrt, Gott „verstößt den Willen nicht, ob auch die Kraft zur Durchführung fehlt". Ihm geschieht nach seinen Worten und nach seinen Werken. Was er nicht konnte, wird ihm erlassen, weil er es gewollt. In magnis voluisse sat est. Den rechten Weg hat er verfehlt, darum vermochte er den andern nicht zu helfen, allein mit rechtem Eifer hat er ihn gesucht und mußte er ihn verfehlen, so trug vererbte Härte die Schuld. Sein Spruch: „Alles oder nichts" überspannte den Bogen, das zeigt, wie auch Wicksteed bemerkte, die letzte Begegnung mit Einar, der die gleiche irreführende Forderung erhebt. Für diesen Zeloten kann nur der zur Erlösung gelangen, der nicht bloß an den Herren, sondern an jeden Buchstaben des Gesetzes glaubt, alle anderen sind „leider verdammt". Beide halten jeder in seiner Art und

Unart, für nichts, was ihrer Strenge nicht entspricht. Wie gleichen ihnen jene orthodoxen Kunstrichter, denen die Erlösung des Sterbenden durch den deus caritatis Ibsens, den sie beharrlich mit dem des Propstes und des Alltags verwechseln, so widersinnig scheint! Gerade weil Brand das Unmögliche wollte, das Heil erzwingen, kann er das Mögliche, die Gnade von oben, erlangen. Nicht die Stimme des Versuchers spricht ein höhnisches Schlußwort, der Gott der Wahrheit verkündet es, daß viele Wege zum Heil führen, wie „viele Wohnungen in meines Vaters Hause sind". Den steinigsten Pfad ging Brand, daß er ihn für den einzig richtigen Weg hielt ist seine erst im Sterben gesühnte Schuld, die sein Tun vereitelt, daß er ihn unerschrocken und freudig bis ans Ende ging, ist sein Verdienst. Nicht was er tat, die Meinung, in der er es getan, macht ihn des Heiles würdig. Als ein strenger, aber gerechter und billiger Richter nimmt der Herr diesen verwegenen, aber nicht verlorenen Sohn mit starken, milden Vaterarmen zu sich hinauf. Als Brand einsieht, die Erlösung könne nicht erzwungen werden, da hat er sie im gleichen Augenblick errungen. Allen, die einem Ideal zustreben, welcher Art dies auch sei, gilt auf dieser rauhen Erde der herbe Spruch:

„Aus Verlust Gewinn geboren,
Ewig bleibt nur, was verloren."

---

## V.

### (Peer Gynt.)

Zeigt Brand trotz des Mangels an schonender Liebe im großen und ganzen doch, wie wir nach Ibsens Wunsch sein sollen, so gab uns der Dichter sogleich auch ein Bild dessen, wie wir nicht sein sollen: Peer Gynt. In dem Helden der Dichtung steckt dreierlei: Er stellt zunächst eine Personifikation des norwegischen Volkes mit seinen Fehlern und Vorzügen dar, wie es sich im letzten Jahrhundert entwickelte, sodann das Bild eines Phantasiemenschen überhaupt mit seinen Verirrungen und Extravaganzen, endlich ist er der Repräsentant aller schwachen, halben Charaktere, die weder im guten noch im schlechten bis ans Ende zu gehen wagen, die nie ganz sie selbst sind, deshalb schließlich weder für Himmel noch Hölle taugen, sondern in den Löffel des Knopfgießers wandern müssen, dort umgegossen und von neuem auf die Lebensreise geschickt werden, bis sie in Heiligung oder Sünde ein echtes Selbst erlangen. Wie der erste Rohstoff nordischen Fabeln entnommen erscheint, so ward auch das vollendete Werk zu einer phantastisch-allegorischen Märchendichtung größten Stils, in die unendlich viel hineingeheimnist wurde.

Der Hauptgegensatz, in dem sich der philosophische Gedankengehalt der Dichtung verkörpert, ist jener zwischen den beiden Sätzen: „Sei Dir selber treu“ oder „Sei Dir selbst genug“. Die selbstgefällige Selbstgenügsamkeit ist der ärgste Feind des Menschen. Sie erstickt in ihm alle Keime des Höheren, sie verengt seinen Gesichtskreis und läßt ihn das Wenige, was er sieht, von dem schiefen Standpunkt des eigenen Interesses aus beobachten, sie macht ihn endlich zum herzlosen Egoisten, der nichts auf der Welt kennt als sich oder, wenn es hoch kommt, noch seine Familie. Sich selber treu sein heißt aber nicht unverändert derselbe bleiben; bei Völkern

nennt man das den nationalen Charakter bewahren und nach dem kindischen Programm der Kurzsichtigen geschieht dies am besten, indem man sich ängstlich nach außen absperrt, nur an Brauch und Sitte der Altvorderen festhält, ohne zu untersuchen, ob es nicht, wie Hamlet meint, ein „Brauch, von dem der Bruch mehr ehrt als die Befolgung“, jede Fortentwicklung aber als verderbliche Neuerung von sich weist. Dagegen wendet sich Ibsen, dem niemand ein starkes Nationalgefühl absprechen kann, in schärfster Weise, denn in der Selbstgenugheit seiner Landesgenossen sieht er das schlimmste Übel. Sie sollen nicht als Trolle sich von den geistigen Strömungen bei den Menschen draußen, von Europa fernhalten, nicht das Heimische, bloß weil es heimisch ist, höher stellen als jedes Fremde, nicht wie der Dovre-Alte sprechen:

„Die Hauptsach' ist, du darfst's nicht vergessen,
Zu Haus bereitet ist dieses Essen.“

Darum verhöhnt er auch die sogenannte „Sprachstreberei“, den Versuch, die dänische Schriftsprache in Norwegen durch einen Volksdialekt zu ersetzen, in der Person des autochthonen Malabaren Huhu, der den Urwaldslauten nachgeht und auf den der von Peer Gynt schon in der Königshalle des Dovre-Alten erhobene Vorwurf paßt: „Ihr macht Menschen zu Tieren.“ Er selbst und Björnson bereicherten übrigens diese Schriftsprache durch sehr zahlreiche spezifisch norwegische Ausdrücke und Wendungen. In dieser Dichtung werden die Hypernationalen verspottet und zugleich der von ihnen als Inbegriff alles Edeln gepriesene nordische Volkscharakter in der Person Peer Gynts in weit minder günstigem Lichte gezeigt. „Das ist das Verdammte von den kleinen Verhältnissen, daß sie die Seelen klein machen“, schreibt er im Oktober 1867 in die Heimat. Es ist die Zeit, da Ibsen seine Landsleute mit Geißeln und Skorpionen, mit verachtungsvollem Ingrimm und höhnendem Spott züchtigt. Das hat im „Brand“ begonnen, wenn der Vogt von König Bele spricht, wenn der Schulmeister mit deutlicher Anspielung auf die verweigerte Hilfe im Krieg sagt: „Gelübde ist zuletzt Gelüge“, wenn Brand erklärt, er wolle nicht wieder „Ein Lügnerfest zum Preis von Lügen“, wobei an die großskandinavischen Verbrüderungsfeste vor 1864 gedacht wird. Im „Peer Gynt“ setzt es sich fort, ja einzelne Situationen sind als satirischer Kontrast zu Björnsons Idealschilderungen des Norwegers gedacht. So sagt sich Ibsen von

den Übertreibungen seiner eigenen Jugend los und wird ein Dichter der Menschheit. Freilich blieb trotzdem in seinen Werken stets genug spezifisch Norwegisches zurück. Dieser Baum wurzelt im nationalen Boden, aber die Zweige und Blätter umspielen die von einem Lande rastlos zum andern ziehenden Luftströmungen; er saugt seine Stärke aus der Heimatserde, doch er entfaltet sich im Licht der allgemeinen Sonne, deren Strahlen ähnliche Wirkungen auch bei den anderem Boden Entsprossenen wecken.

Der Peer der ersten Akte bedeutet das romantisch gestimmte Norwegertum der ersten Hälfte des Jahrhunderts, jener der letzten Akte das nur auf praktischen Gewinn bedachte der zweiten Hälfte des Säkulums. Natürlich läßt sich da keine scharfe Grenze ziehen, ein ganzes Volk denkt nicht bis zu einem bestimmten Jahr idealistisch und von da ab plötzlich materialistisch; insofern drückt man die Sache richtiger dahin aus, es finden sich in Peer die zwei, auch in des Norwegers Brust wohnenden Seelen, die eine romantisch-phantastisch, unklar strebend, die andere höchst materiell angelegt und die Dinge einzig nach ihrer Nützlichkeit schätzend. Nicht jeder vermag die beiden entgegengesetzten Bestrebungen so reinlich zu scheiden wie der Vogt im „Brand", die materialistische Seele für die Praxis des Lebens, die idealistische ausschließlich für Poesie und Kunst zu reservieren, ein Muster des Pseudo-Idealismus. Die Mischung, in der sich diese geteilten Triebe bei Peer Gynt darstellen, erweckt keinen sehr sympathischen Eindruck; es ist eben nichts Ganzes, in seiner Art Vollkommenes, sondern ein unangenehmes Hin- und Herschaukeln, bei dem es zu keiner klaren Entscheidung kommt. Peer Gynt ist sich selbst genug, aber nicht sich selber treu. Für den Einzelnen jedoch gilt das von den Nationen Gesagte in noch erhöhtem Maß; sich treu zu sein bedeutet nicht, unverändert bleiben, was man einmal ist, vielmehr jede in dem Menschen keimartig vorhandene Fähigkeit sorgfältig und in möglichst hohem Grade ausbilden. Nur wer alles Denkbare und Durchführbare aus sich gestaltete, rastlos an sich arbeitete, war treu gegen sein Selbst. Sein eigenes Wesen nicht verleugnen, darf dann freilich mit Ibsen als Kardinalforderung jedem gegenüber zur Geltung gebracht werden, aber auch nur dann. Jeder Mensch ist ein Rohstoff, aus dem, durch sorgfältiges Ausmeißeln des Bedeutsamen, für ihn Charakteristischen, die vollendete Statue seines Selbst erst werden soll.

Als Polonius seinen Laertes nach Frankreich entläßt, mahnt er ihn am Schlusse seiner Regeln, die jeder gut täte ins Gedächtnis zu prägen:

„Dies über alles: sei dir selber treu
Und daraus folgt, so wie die Nacht dem Tag,
Du kannst nicht falsch sein gegen irgendwen."

Peer war nie sich selber treu. Die ersten Worte des Werkes lauten charakteristisch genug: „Peer, du lügst!" und die eigene Mutter apostrophiert ihn so. In der Szene auf der Heide, ehe der Knopfgießer auftritt, mahnt ihn die Stimme seines Gewissens (allegorisch stellen sie graue Garnknäuel, welke Blätter, Sausen in den Lüften, Tautropfen und gebrochene Halme dar), an all das, was er aus sich hätte bilden können und sollen, und was er statt dessen geworden. Da kommen die Gedanken, die er nicht gedacht, die Taten, die er nicht getan, die Lieder, die er nicht gesungen, die Worte, die er nicht verkündet, die Tränen endlich, die er nicht geweint, kurz all das, was er verabsäumte und in sich verdorren ließ. Da beruft sich Peer darauf, einem Gedanken habe er das Leben geschenkt, aber der sei ein schiefer, scheeler Wicht geworden. Dieser eine Gedanke war Quell und Wurzel alles Übels, es ist der von seinem Kaisertum. Peer Gynt wandelt durch das Leben als der heimliche Kaiser, der sich vom Geschick auserwählt glaubt, über alle erhaben fühlt und sich deshalb vielerlei nicht übel nimmt, was er bei einem anderen empörend fände. Er geht mit wachen Augen träumend durch die Welt, fest überzeugt, ihm gebühre in allem und jedem eine Ausnahmsstellung, seine Handlungen müßten ganz anders beurteilt werden als die gewöhnlicher Menschen. Diesen Irrwahn tragen gar viele mit sich herum. Fast jeder phantasiebegabte Mensch ist solch ein heimlicher Kaiser, der sich gelegentlich ausmalt, wie sich sein Dasein einst gestalten werde, wenn er als anerkannte Majestät einherschreite, sei es im Staatsleben, in der Kunst, in der Geschäftswelt oder wo immer. Nicht bloß das „verkannte Genie" denkt so, vielmehr wird mancher scheinbar Nüchterne bei genauer Nachforschung diesen heimlichen Kaiser in einem Winkel seines Herzens versteckt finden. Man gewährt ihm gern Unterkunft, ist es doch so schmeichelhaft, als unerkannter Monarch umherzuwandeln, daß man nur zu leicht übersieht, wie jeder Tüchtige gar keinen gefährlicheren Feind besitzt als seinen eigenen Wahn vom heimlichen Kaiser.

Hier verketten sich für Peer Geschick und Schuld; auch für ihn, wie für Brand wurde das Milieu, die geistige Atmosphäre im Elternhause von einschneidender, wenngleich nicht entscheidender Bedeutung. Sein Vater, der reiche Jon Gynt, zu dem, wie ein Brief an Brandes beweist, das Schicksal, das Ibsens eigenen Vater traf, die Anregung bot, verpraßt das vom Großvater Rasmus erworbene Gut. In dem Kreise der Zechgenossen Jons wird sein Sohn verhätschelt, man rühmt seine Gaben, man trinkt auf sein Wohl und der Refrain aller Reden lautet:

„Von Großem bist du gekommen
Und Großes wirst du dereinst!"

Kein Wunder, wenn sich im leicht empfänglichen Gemüt des Knaben die Ansicht festsetzt, er sei zu außergewöhnlichen Dingen prädestiniert. Dann folgt die schwere Enttäuschung. Der Vater verspielt und vertrinkt das Vermögen und mit dem Gelde ist die Ehre bei den Leuten dahin. Die Mutter sucht bloß den Jungen und sich ihr gemeinsames Elend vergessen zu machen, so gut es eben geht. Das Mittel dazu:

„Der eine braucht Branntwein, der andre braucht Lügen;
Nun ja! So gebrauchten die Märchen wir
Von Prinzen und Trollen und allerlei Getier
Auch Brautraub kam vor."

So hat sie selbst ihr Kind angeleitet, aus der wirklichen Welt in eine erdichtete zu fliehen. Der Peer, wie wir ihn sehen, ist die Frucht dieser Erziehungsmethode. Von frühester Jugend an gewöhnt, sich als glänzende Ausnahmsnatur zu fühlen (und zwar mit mehr Recht, als Martin Schalanter im „Vierten Gebot"), dabei verarmt, so daß niemand sich geneigt erweist, seine Ansprüche anzuerkennen, greift er, um durch irgend etwas Aufsehen zu erregen, zu Erfindungen. Er dichtet, erzählt Märchen, wie seine Mutter es ihn gelehrt, plumper ausgedrückt: er lügt. Dadurch verfällt er, statt wie er dachte den Leuten Respekt einzuflößen, natürlich erst recht der Verachtung. Wie das an ihm nagt, wie er sich durch Keckheit darüber hinwegzuscherzen sucht und es doch immer und überall empfinden muß, er, der sich viel mehr dünkt als die andern, werde von diesen nicht einmal als gleichwertig betrachtet, zeigt der erste Akt. Auch für Peer gilt das grausame Wort der Sterbestunde

Martins, „daß 's für manche 's größte Unglück is, von ihre Eltern erzog'n zu werd'n." Ja, hier tritt der Gedanke noch beweiskräftiger hervor, weil der Vater ein harmloser Tunichtgut war und die Mutter nur durch Willensschwäche fehlt. Aber gerade diese von Aase vererbte Eigentümlichkeit hat den Charakter des Sohnes verdorben. Höchst originell und gelungen ist dabei sein Verhältnis zur Mutter. Aase schilt den Sohn, sobald sie ihn aber von Gefahr bedroht glaubt, tritt sie unter allen Umständen auf das Heftigste für ihn ein. Es gibt nichts, was sie nicht zu beschönigen wüßte, wenn ihr Peer es tat. Die innige, warme Liebe zwischen Mutter und Sohn, die wir schon in den „Kronprätendenten" bei Inga und Håkon, ja in Frau Ingers ängstlicher Neigung für den unbekannten Sproß fanden, kehrt hier wieder. Die Mutterliebe feiert Ibsen ja auch in den „Stützen der Gesellschaft" und in den „Gespenstern", seine Väter sind dagegen meist weniger zärtlich um ihre Töchter besorgt. Doktor Wangel in der „Frau vom Meere" kümmert sich weit mehr um seine zweite Frau, als um Bolette und Hilde. Hjalmar Ekdal in der „Wildente" ist das Urbild eines gewissenlosen Familienhauptes, der rührenden Zuneigung seiner Tochter in keiner Weise würdig; der absonderlichste Vater vollends wäre Doktor West, dessen bei „Rosmersholm" ausführlicher zu gedenken sein wird. Früher schon zeigte der Dichter uns im Herzog Skule einen Mann, dem seine Tochter gering galt. Für Eyolf interessieren sich beide Eltern nicht hinreichend; in Erhard Borkmann sehen beide nur das Werkzeug ihres Stolzes. Hier will der Hägstad-Bauer seine Ingrid gegen ihren Willen an den tölpelhaften Mats Moen verheiraten, was Wunder, daß diese sich lieber von dem frischen Peer willig entführen läßt. Selbst Solveig, die schüchtern, ihr Gesangbuch in der Hand, auftrat, wendet sich leichtlich von dem frommen Vater, der ihr dies nie vergeben kann, zu dem übelberüchtigten Peer Gynt, obwohl ihr dessen Verfahren gegen Ingrid mit allen Einzelheiten bekannt sein muß. Diese rohe Gewalttat, wie der junge Bursch die Braut des andern erst mit ins Gebirge schleppt, dann nach ersättigter Gier verächtlich von sich stößt, wäre unerträglich, wenn sie nicht durch zwei Momente hinlänglich gemildert würde, um überhaupt noch dramatisch möglich zu sein. Ingrid war sich selbst und Peer nicht getreu, als sie sich verleiten ließ, Mats Moen zum Altar zu folgen; wenn Peer nun treulos gegen sie handelt, so hebt ein

Treubruch den andern auf. Vor allem aber, Peer entführte Ingrid nicht aus Liebe, das ist vorbei, seit sie ihn verriet und mehr noch, seit er Solveig sah. Er tat es im Grimm, weil Solveig, die ihm erst freundlich zugesagt, ihm den Tanz verweigerte, sobald sie erfahren, wer er ist, um sich zugleich an dieser, an denen, die ihn verhöhnten, ja an sich selbst zu rächen. Es war ein Beginnen der Raserei. Peer ergeht es da wie Nikolas Arnesson. Er soll ja nicht sein wie die andern, nun gut, so will er es auch nicht. Sein Aufraffen zur ersten, schwerwiegenden Tat erfolgt in Trunkenheit und in törichtem Trotz. Die barsche Manier, mit der er Ingrid verstößt, hat ihre Wurzel in der Scham, die er nach verflogenem Rausch über sein Tun empfindet, in der Wut darüber, daß er sich durch die rasche, gewaltsame Tat für immer von der sittsam-verschämten, reinen scheuen Solveig getrennt glaubt durch eigene Schuld. Wenngleich unausgesprochen, scheint diese jedoch zu ahnen, wie ihre tugendstolze Abwendung den Burschen, den ihr Anblick gerade vorher zu bessern begonnen, vollends in den Sumpf getrieben. So, gewissermaßen sich als seine Mitschuldige fühlend, kommt sie zu ihm, als er sie durch ihre kleine Schwester Helga wehmütig bitten ließ, sie solle ihn nicht vergessen.

Mit der verbitterten Raserei der Verzweiflung frönte Peer inzwischen einem wüsten Sinnenleben, wie es in der Szene mit den drei Sennerinnen und dann mit der Grünen, der Trollprinzessin, in denen das Stück stimmungsvoll und unmerklich aus der Menschenwelt ins Geisterreich hinübergleitet, angedeutet wird. Er sucht Betäubung im Lustrausch, um die eine zu vergessen, die er ausnimmt, wenn er bezeichnend genug eben in dieser Lebensepoche wiederholt ausruft: „Hol' der Teufel alle Weiber.“ Dazwischen hat er Anfälle von Reue, möchte mit den Adlern fortziehen und sich im Äther rein baden, sogleich aber unterliegt er willensschwach der nächsten Versuchung. Tief symbolisch wirkt es, Peer in der Mitte der Trolle zu finden, bereit, vor dem (wenigstens nach der Behauptung des ältesten Hoftrolls) alle Weisheit in sich vereinenden Dovre-Alten, um den Preis der Nachfolge in dessen Königtum alles Menschliche abzuschwören und sein Selbst aufzugeben. Das ist die Stunde, die für jeden kommt, wo er vor die Entscheidung gestellt wird, ob er seine Überzeugung oder seine Karriere opfern will, vereinen läßt sich beides sehr selten. Und in dieser Stunde schwerer Prüfung be-

nehmen sich die meisten schlimmer noch als unser Peer. Dieser befolgt das System der kleinen Konzessionen, bei denen er, der immer bloß einen Schritt zurückweicht, sich selbst täuschend glauben kann, alles, was er aufgebe, seien den Kern seines Wesens nicht berührende Äußerlichkeiten, er nehme nur eine Maske vor, hinter der er der alte bleibe. Als ihm aber klar wird, diese Maskerade würde sein Lebenlang dauern, nie wieder ablegbar sein, da weigert sich Aases Sohn. Die Mutter, sein besseres Selbst, ruft er um Hilfe an, und „die Schellen des Schwarzrocks“ retten ihn vor der Rache der ergrimmten Trolle. Peer darf sich zwar dem Knopfgießer gegenüber nicht viel auf seine Handlungsweise zu gute tun. Allzu willig zeigte er sich, als daß sein schließliches Nein den Wert einer moralischen Großtat beanspruchen könnte. Er ist, nach Wicksteeds Ausdruck, „die fleischgewordene Furcht, sich durch irgend eine entscheidende Tat nach irgend einer Richtung hin zu binden“. Darum scheut er auch davor zurück, „wovon einer niemals zurücktreten kann“. Allein im Vergleich zu den Zahllosen, die nach durchbrauster Jugendzeit gern auch den Schielblick des Trolls für immer annehmen, wenn ihnen damit die sichere Versorgung winkt, erscheint Gynt beinahe noch als vornehmer Charakter. Es wäre ganz unzulässig, die Trolle lediglich unter den Vertretern des Bestehenden zu suchen, vielmehr verlangt jede politische, künstlerische, religiöse oder wirtschaftliche Partei von denen, die ihr beitreten, jenen schiefen Blick, der schön als häßlich und häßlich als schön erscheinen läßt. Die Partei fordert es, weil sie dadurch gewinnt, und nur jenen, welche bereit sind, dies Opfer des Intellekts zu bringen, gewährt sie dafür alle Vorteile der Zugehörigkeit zu einer stramm organisierten Klique. Den unabhängigen Charakter, der unbeirrt von solchen Rücksichten nur nach seiner ehrlichen, selbsterkämpften Überzeugung handeln und urteilen will, verfolgen alle diese Kameraderien mit gleicher Wut und oft genug mögen sich ihm die Worte Peers auf die Lippen drängen: „Der Teufel hole das ganze Trollpack.“

Mancher entkam dem Dovre-Alten noch glücklich, erlag jedoch darauf im Kampfe mit dem großen Krummen, der keinem erspart bleibt, welcher den Lockungen der Macht und des Einflusses widerstehend sich selbst getreu bleiben möchte, und in den nun Peer gesandt wird. Obwohl manche Erklärer zu den abenteuerlichsten Ant-

worten ihre Zuflucht nahmen, scheint, soweit die Worte Ibsen und Klarheit überhaupt in einem Atem genannt werden dürfen, der große Krumme klar genug die träge, zähe, denkfaule Masse zu bedeuten, die instinktiv sich gegen jeden wendet, der nicht sein will wie sie, die Widerstand leistet bloß dadurch, daß sie da ist, so schwer zu überwinden, weil sie nirgends Stich hält. Da gilt, wie Wallenstein sagt, kein Kampf der Kraft mit der Kraft,

„Den fürcht' ich nicht. Mit jedem Gegner
Wag' ich's, den ich kann sehen und ins Auge fassen."

Dem Krummen verleiht dies ja eben seine ungeheure Macht, daß er ein unsichtbarer Feind bleibt. Ruft Peer: „Schlag' um dich!", dann erwidert die Stimme: „Der Krumme ist nicht so toll." Ein aktiver Widerstand läßt sich durch Energie niederzwingen, der passive, der den Gegner zugleich weit mehr reizt und ermüdet als offene Gegenwehr, ist der gefährlichste. „Der große Krumme gewinnt ohne Streit . . . der große Krumme gewinnt alles mit der Zeit," weil er das Gewicht der Masse, der Gewohnheit in die Wagschale zu werfen hat. Er ist der unscheinbarste Gegner und gerade deshalb der unüberwindlichste.

„Nicht was lebendig kraftvoll sich verkündigt,
Ist das gefährlich Furchtbare. Das ganz
Gemeine ist's, das ewig Gestrige,
Was immer war und immer wiederkehrt
Und morgen gilt, weil's heute hat gegolten."

Der Krumme braucht keine Gewalt und Gewalt nützt nichts gegen ihn. Wenn Peer einen mit seinem Ast erschlägt, es hilft ihm nichts, die Masse wurde dadurch nicht vermindert; der schleimige, gestaltlose Gegner ist überall zugleich, hier und dort, draußen und drinnen. Die apathische, zu keiner Tat zu spornende Dumpfheit der Menge, die den Ringenden umgibt und durch ihre unzerstörbar scheinende ruhige Gleichgültigkeit zur Verzweiflung bringt, da er sich im erfolglosen Streben ermüdet und abmattet: das ist der große Krumme, der allmählich siegt, weil er den Kühnsten endlich dazu bringt, seine Waffen wegzuwerfen und sich stumm der Masse einzugliedern. Wer klug, dem Krummen aus dem Wege schleichend, seitwärts um ihn herum zu kommen trachtet, gelangt nicht weit; gerade hindurch heißt es, und nur wer es fertig bringt, den großen Krummen aufs äußerste zu reizen („Das Buch mit der Spang'

wirf ihm mitten ins Aug'"), und ihn so aus der trägen Faulheit, die seine stärkste Wehr bildet, aufzurütteln, kann ihn überwinden. Da schrumpft der zum Kampf genötigte Krumme zu einem Nichts zusammen. Halbe Maßregeln gelten nicht; nur wer ruft: „Alles oder nichts", kann alles erreichen und den Gegner, die denkfaule Menge, in ein Nichts verwandeln. Freilich kann man, dies sei Woerner willig zugegeben, den Gegner auch in sich selbst tragen als den trägen tatunlustigen Teil des eigenen Ich, den es zu überwinden, in sich gänzlich zu vertilgen gilt, um erst das wahre Ich zu werden. So weist schließlich die Szene mit dem Krummen darauf hin, es genügt nicht „Ich selbst" zu sein, (dessen kann sich ja auch der Krumme rühmen und höhnisch hinzusetzen: „Kannst du dasselbe sagen?"), es komme darauf an, was für ein Selbst man sei. Aber Peter überhört diese Lehre und pocht weiter auf „das Gyntsche Selbst."

Peter wird durch die Erinnerung an Solveig von dem Krummen errettet, wie durch seine Mutter von den Trollprinzen. Er besitzt, was ihn unwiderstehlich stark machen könnte, die alles opfernde, ganz in dem Geliebten aufgehende, unaustilgliche Neigung Solveigs. Und er vermöchte zu siegen, wenn er den heimlichen Kaiser zu bestehen wüßte. Dieser jedoch erweist sich stärker als der Dovre-Alte und der Krumme, ihm erliegt Peer. In der Friedlosigkeit, durch Ingrids Raub aus der Gemeinschaft der Menschen gestoßen, findet er sich selbst, (er will den irren Phantastereien, die ihm nun höllische Lügen und Koboldsgedanken heißen, entsagen), und findet er auch Solveig. Sie hat den Mut der Tat. Sie wagt den Kampf mit dem großen Krummen, öffentliche Meinung genannt. Sie kommt auf Schneeschuhen durch Wind und Wetter in die Ödnis, um sich eben jetzt dem zu eigen zu geben, den alle hassen, schmähen, bedrohen und verfolgen. Eine tiefsinnig schöne Sitte des Mittelalters (von Ibsen in „Olaf Liljekrans" verwendet) ließ den zum Tode verdammten Missetäter straffrei werden, wenn eine reine Jungfrau ihn zum Gatten begehrte. An wen ein Herz so heiß zu glauben vermag, daß es bereit ist, mit dem Geächteten Irrsal und Schmach zu teilen, der sollte ein völlig verlorenes Glied der Menschheit sein? Symbolisch deutet dies darauf hin, wie starke, opferfrohe Liebe den Gefallenen über sich selbst hinausheben und erlösen kann. Solveig fragt auch nicht, ob Peers Neigung standhalten werde, ihr bleiben Schwanhilds

Bedenken fremd. Sie folgt ihrem eigensten Gefühl, in jener Weiblichkeit, welche damals Ibsens Ideal war, ihr Ich bedingungslos dem Geliebten unterordnend. So erfüllt sie die schöne Mahnung des großen Gelehrten Hans Christian Oersted: „Vergiß dein Selbst, aber verliere es nicht", während der Mann ihrer Wahl, wie Henrik Jaeger meint, sein Selbst verliert, aber er es nie vergißt. Man könnte einen Schritt weitergehend diesen Gegensatz so zuschärfen: Peer Gynt verliert sein Selbst, gerade weil er es nie vergißt. Er kennt sein Ziel als Selbstgenuß; solcher Egoismus entspricht genau dem landläufigen Schema der durchschnittlichen Menschennatur. Der Egoist huldigt dem Individualismus, aber er ist keine Individualität. Die Persönlichkeit zeigt ihre Eigenart und ihren Wert erst in den Aufgaben, die sie sich stellt. Zwecklos und steuerlos taumelt Gynt durchs Leben, Aufgaben weisen den Einzelnen über sich selbst hinaus.

Solveig erfüllt ihre selbstgestellte Aufgabe im Dasein. In ihr lebt die langmütige, alles duldende und verzeihende Liebe, Solveig ist noch aufopfernder als Agnes, Peer Gynt jedoch kein Brand. Mit Mutter Aase eilt Solveig dahin, den Burschen zu suchen und zu retten; denn gerade als seine Flucht mit Ingrid sie für immer von ihm scheiden sollte, hat sie die Tiefe ihrer Neigung für Peer erkannt. Im strengen Glauben auferzogen, lernte sie die Pflicht als Leitstern betrachten, wie ihre Eltern aus Christenpflicht der alten Aase suchen helfen. Allein der harte Pietismus des Vaters, der den Tod des Sünders will („Säh't ihr ihn nur erst am Galgen hängen"), ist bei ihr weich und warm geworden, sie will in besserem Einklang mit der Schrift, daß er lebe und sich bekehre. Sie erblickt ihre Pflicht darin, sich dem hinzugeben, der nur durch sie (das fühlt sie) gerettet werden kann, und gelte es auch nach dem Bibelwort Vater und Mutter zu verlassen. Mit dem altnordischen Gruß: „Gott segne die Arbeit", tritt sie auf, als wollte Gott in der Tat die Arbeit segnen, die Peer eben an sich selbst zu vollbringen sich vornahm. In Solveig ist ihm das Symbol des Gelingens gesendet. In liebenswürdiger Bescheidenheit, die dem Geliebten jede Demütigung ersparen möchte, bittet Solveig ihn, sie bei sich zu dulden. So weit entfernt ist sie, damit groß zu tun, daß sie bereit sei, das Weib des heimlosen Geächteten zu werden. In Versen voll Wohlklang erzählt sie, wie es sie zu ihm hingetrieben:

„Botschaft von dir brachte Helga das Kind,
Heimliche Botschaft brachte der Wind.
Was deine Mutter sprach — jegliches Wort
Klang mir in Träumen nach, drängte mich fort.
Tage so leer und schwer, Nächte beklommen
Brachten dir Botschaft; nun müßt' ich kommen."

Jubelnd nimmt Peer sie auf, die sich entschlossen, jede Brücke hinter sich abzubrechen, um ihm anzugehören, dann aber kommt die Erinnerung an sein früheres Leben und stellt sich zwischen beide, nicht bloß an Ingrid, auch an die drei Sennerinnen und an die Grüne, in deren Erscheinung mit dem häßlichen Jungen sich diese quälenden Mahnungen verkörpern. Wie in den Szenen mit dem Trollen und dem Krummen Traum und Wirklichkeit ineinander überfließen, so auch hier. „Und all dies?" „Nur Gedankensünde" wird sogar gesagt, allein der Dovre-Alte höhnte bereits: „Du meinst, daß Wunsch und Begehr nicht binden?" Auch das Bewußtsein arger Gedanken befleckt und verlangt im urchristlichen Geiste Sühnung. Ein Weg nur führte dennoch zu Solveig und damit zu seinem Glück: die sich vor der Teueren demütigende und durch ihre Vergebung von Schuld reinigende Reue. Selbst einzugestehen, er sei nicht besser, vielmehr verworfener als die meisten, dagegen lehnt sich der heimliche Kaiser in Peer auf; er will nicht bereuend sich erniedrigen, selbst vor ihr nicht, die ihm das Schwere so gern erleichtern würde, er geht nicht gerade hindurch, sondern draußen herum, und mit einer Lüge scheidet er von Solveig. Da er sein Heil von sich stieß, verfiel er aufs neue dem alten Lügengeist.

Ein Band verknüpft ihn noch mit seinem besseren Selbst: die Mutter, doch Aase stirbt, von dem Sohne in einer sonderbar ergreifenden Szene mit Märchenspielen über den Ernst der letzten Stunden hinweggetäuscht. Auch hier wagt er es nicht, dem strengen Geschick mutig ins Auge zu sehen. Dies entspringt freilich auch dem Drang der armen Alten, die Sterbeangst mit denselben Mitteln der Flucht ins Phantastische zu ersparen, mit denen sie sonst sich und das Kind unterhalten. Peer geht auch diesmal nicht gerade hindurch, sondern draußen herum; wie ihn, den Greis, später die Stimme der Mutter mahnt, nicht zu ihrem Heile. Die Szene selbst ist von rührendem Schmerz durchwebt. Aase bleibt bis zum letzten Hauch die für den Sohn besorgte, schwache Frau, die sich fragt, ob sie's

ihm nicht zu schwer gemacht. Sie, die stets nur so zürnen konnte, wie bei seiner Entführung Ingrids, wo sie dem Kletternden nachruft: „O daß du hinabfielst“, sogleich aber in Angst schreit: „Tritt vorsichtig auf.“ Das ist eine aus dem Leben gegriffene Inkonsequenz. So verhält es sich auch mit der viel gerügten Umwandlung Peers, der im 4. Akt als veränderter Charakter, als geriebener Geschäftsmann wiederkehre, er, der früher so gar keine praktische Eignung gezeigt. Gegen diesen 4. Akt lassen sich viele Bedenken vorbringen, technisch seine ungeheuerliche Ausdehnung, die jener der drei früheren Akte gleichkommt, ästhetisch seine relativ geringere poetische Kraft, vor allem der ungerechtfertigte lange Zwischenraum eines Vierteljahrhunderts, der ihn vom Vorhergehenden trennt, jedoch die neue Lebensführung Peers ist ganz ausreichend motiviert. Schon im 3. Akt hat er sich übrigens gar nicht so unpraktisch gezeigt, als er ganz allein in der Wildnis ein Haus baute. Nun ist, aufgerüttelt durch die eindringlichsten Erlebnisse (Ingrids Raub, Solveigs Gewinn und Verlust, Ases Tod), eine innere Katastrophe in seinem Träumerleben eingetreten. Das Meer legte er zwischen Solveig und sich und jenseits des Weltmeeres muß er, eine neue Existenz beginnend, zum Teil auch ein neuer Mensch werden. Die Verwandlung des aufgeschreckten Träumers in einen hartgesottenen Händler ist keine gar so seltene, und beobachten wir den Peer des 4. Aktes nur recht, so ist der Unterschied nicht gar so groß. Bisher war der egoistische Phantast, nun wird er der phantastische Egoist. Seine Lebensabsicht ist wie die Brands: er selbst zu sein, allein Peer legt dies dahin aus, die einzige Pflicht des Mannes sei, „um sich und seines sich zu kümmern.“ Als Herr des Goldes sucht er nun sein Kaisertum, als skrupelloser Kaufmann, bereits nach dem Zuschnitt der „Stützen der Gesellschaft“, der zumeist

„In Negern hin nach Carolina,
Und Götterbildnissen nach China“

arbeitet und sein Gewissen dadurch beruhigt, daß er mit den Götzen zugleich auch Missionäre exportiert. Er verletzt kein Gesetz, denn er geht nie gerade hindurch, sondern schleicht sich stets draußen herum. Jetzt möchte er sich langsam von diesen Geschäften zurückziehen, aber das lasse sich nicht übers Knie brechen. Dies übers Knie mag ich nicht leiden, äußert er charakteristisch genug, vielmehr sollen stets

Rückzugsbrücken stehen bleiben, wie für Skule. Dabei wird das Wesen des vorurteilsfreien Kapitalismus aufs grimmigste verspottet, der bei jedem Goldstück gleich Kaiser Vespasian meint „Non olet“ und aller idealen Gesinnung bar, seine gewaltige materielle Macht seelenruhig in die Schale des Unrechts wirft, falls dort der größere Profit zu holen. Der wahre Kaiser im 19. Jahrhundert ist der Geldfürst. Dies erkennt Peer und danach handelt er; freilich wenden auch seine Hofschranzen dies Prinzip an. Als solche werden Vertreter der deutschen, englischen, französischen und schwedischen Nation vorgeführt und verspottet, eine kleine Herzenserleichterung des im Grunde doch sehr patriotischen Dichters in einem Drama, das mit seinem Volke so unbarmherzig ins Gericht ging. Von sich äußerst befriedigt, erzählt Peer ihnen sein Leben, in usum delphini zugestutzt, zugleich wie er noch höher hinauf strebe. Projektenmacher, der mehr Wert auf lockende Phantasien als auf ihre mühevolle Durchführung legt, bleibt er eben stets.

Selbst den vier Schmarotzern sind Peers neueste Pläne, er will sein Gold zur Unterdrückung griechischer Freiheitsbestrebungen anbieten, zu widerlich. Sie zeigen ihre moralische Entrüstung, indem sie die Yacht mit seinen Schätzen rauben, was Eberkopf, der Deutsche, annektieren nennt, während Peer ahnungslos an der afrikanischen Küste herumspaziert. Freilich fliegt die Yacht in die Luft, aber ihr rechtmäßiger Besitzer hat die Frucht seiner „redlichen Arbeit“ mit einem Schlage verloren. Höchst gelungen fordert Gynt, wenn seine schuftigen Freunde ihn um Hab und Gut betrogen, die Rache Gottes als etwas, was ihm gewährt werden müsse: „Ich bin es ja — ich, Peer Gynt.“ Er natürlich muß unter ganz speziellem Schutze der Vorsehung stehen, denn — er ist es ja; diese recht eigentümliche Logik bildet auch ein Gemeingut der meisten Menschen. Wenn Peer sich in Gefahr befindet, wird er stets gläubig und liefert so eine Illustration zu dem bei niedrigen Naturen zutreffenden Spruch: „Timor deos fecit“ oder zu dem Worte des Dovre-Alten: „Nenn' immer Glauben, was Furcht wir nennen.“ Dies wiederholt sich vor dem Schiffbruch im fünften Akt. Zunächst muß Peer im Elend mit Affen das Nachtquartier teilen, wobei er sich nicht völlig abgeneigt zeigt, Affenart, wie früher Trollenart, anzunehmen, ließen die Bestien sich nur auf Kompromisse ein. Darauf entwirft seine nimmer rastende Phantasie grandiose Pläne eines neuen Landes Gyntiana, das er

— Meeresfluten in die Wüste Sahara leitend — emporzaubern will. Die Hauptstadt soll Peeropolis heißen. Doch kaum liefert ihm ein Zufall ein Pferd und kaiserliches Gewand, mit deren Hilfe er sich als Prophet eines Beduinenstammes aufspielt, da versinkt Peer, allen Tatendrang vergessend, in die gewöhnlichste Sinnlichkeit eines trägen Genußlebens.

Verspottet Ibsen das Ewig-Weibliche in Anitra, das Ewig-Männliche in der Art wie Peer sich eben darum bei der Sklavin so behaglich fühlt, weil er sicher ist, hier keinem eigenen Gedanken, keiner Seele, keinem Selbst zu begegnen, dann leuchtet schon ein Funke auf, der zwölf Jahre später im „Puppenheim“ zur Flamme werden sollte. Zugleich aber zeigt er uns — ein meisterhafter Zug — in einer kurzen Zwischenszene hoch oben im Norden die in unerschütterlicher Treue der Rückkehr des Geliebten harrende Solveig. Ähnlich unterbricht Grillparzer im „Traum ein Leben“ Rustans wirre, blutige Traumgesichte, um dem Zuschauer die sorgende Mirza in ihrer Hütte vorzuführen. Rustan und Peer ließen sich übrigens unschwer als verwandte Typen aufweisen. Beide sind Phantasten, die mit bunten Möglichkeiten spielen, aber nicht die wuchtige Kraft zu zähem Wirken und verantwortungsbereiter Tat fänden. Für diese beiden ist deshalb die eitle Sucht nach Großem verhängnisvoll und ein stillbescheidenes Genügen das richtigste. Weder Grillparzer noch Ibsen wollen jedoch dem Starken, der sich Schwacher annehmen möchte, vom Eingreifen in die Welthändel abraten und ihn auf ein stilles Tal verweisen. Sehr charakteristisch für Ibsen zeigt sich Gynts tiefster Fall in seiner sinnlichen Schwäche, für die unser Dichter nur Verachtung hat. Liebe und Sinnenlust sind bei ihm streng geschieden. Während manche Modernste, die sich zu Unrecht als seine Schüler ausgeben, bloß in der Sinnengier die Liebe zu erfassen vermögen, ist für ihn, wie in der „Nordischen Heerfahrt“ leicht angedeutet und in der „Komödie der Liebe“ scharf betont, jene Neigung die höchste, die eher in der Vereinigung der Seelen ihre Befriedigung sucht. In seiner besten Zeit blieb dieser Dramatiker ein in jeder Hinsicht sittenstrenger Revolutionär. Noch in „Rosmersholm“ muß Rebekkas Begehren nach Johannes alles Erdenschwere abgestreift haben und zum seelischen Einklang geworden sein, ehe sie Verzeihung findet. Der sinnlichen Seite der Menschennatur wird erst in den letzten Dramen, insbesondere in „Wenn die Toten erwachen“, mehr Recht eingeräumt.

Brand war ein Prophet und erntete Haß, Peer spielt den Propheten, sein Trug wird verehrt. Er selbst wird seiner Rolle zuerst überdrüssig, so wenig taugt er zum Führer und Vorbild. Für seine Verblendung bezeichnend ist es, wie er stets auf der Suche danach sein Ich zu bewahren, es immer sicherer verliert. Als Geldfürst geachtet zu werden, schien ihm (freilich erst, als er kein Geld mehr hatte) nicht ausreichend, da doch das Geld und nicht sein Selbst dies Ansehen genieße. Beim Propheten aber sei es die Person, die man vergöttere. Daß er sich selbst damit fortwerfe, indem er lügt, ein anderer, der Mahdi, zu sein, leuchtet ihm erst zu spät ein. Auf Anitras Liebe wollte er nun sein Kaisertum errichten, ihr Sein als Herr und Inhalt ihres Wesens ganz ausfüllen. Aber Anitra verrät ihn kaltblütig. Es ist bitterste Ironie, wenn Ibsen unmittelbar darauf uns an Solveig, die geduldig Wartende, erinnert, die für Peer all das geworden wäre, was er bei der Halbwilden vergeblich sucht.

In ziellosem Herumtreiben erwählt Peer nun die Wissenschaft zum Beruf und gerät in die Gesellschaft Begriffenfeldts, der in ihm den großen Rätsellöser verehrt. So hat Peer endlich jemand, der unbedingt an ihn, an das Gyntsche Ich glaubt, nur ist dies leider ein Verrückter. Peers Vergleiche der Memnonssäule mit dem Dovre-Alten und der Sphinx mit dem großen Krummen scheinen mir wenig zutreffend. Peer befindet sich ja überhaupt auf falschen Pfaden. So sollen diese Erinnerungen wohl nur die Stimmung für die Rückkehr nach Norwegen vorbereiten. Ihnen eine tiefere Bedeutung beizumessen, überlasse ich dem von Begriffenfeldt längst erharrten, dem „kommenden Meister der Auslegekunst". Allerdings wird der nicht wiederholen dürfen, was seit Jahren bei den Ibsenbiographen einer getrost dem anderen nachschreibt, Hussein, der sich für eine Feder hält, sei eine Parodie auf die Noten eines schwedischen Ministers im Kriege von 1870. „Peer Gynt" erschien doch 1867 und Hussein kommt schon in dieser ersten Auflage vor. Krönt der toll gewordene Direktor des Irrenhauses zu Kairo seinen Gast als des Selbstes Kaiser, wobei eine nicht sehr gelungene Ironisierung der älteren deutschen Philosophie nebenherläuft, so hat Peer dies redlich verdient, da es kaum gelingen möchte, einen vollkommeneren Egoisten aufzutreiben. Im Narrenhaus ist jeder er selbst und eine Persönlichkeit, ohne jede Rücksicht auf andere, dorthin verweist Ibsen

den, der nur sich selbst anerkennen und allen seinen Trieben folgen will. Mehr als zwanzig Jahre bevor das Treiben vieler Nietzsche-Anhänger begann, war es hier schon parodiert. Mit bitterer Verhöhnung schließt der vierte Akt mit dem Rufe:

„Der Selbstsucht Kaiser lebe lange!
Es lebe hoch der große Peer.“

Den Greis treffen wir im letzten Akt der Heimat zusteuernd. Nach neuem abenteuerlichem Lebenslauf hat er wieder Gold erworben, nur um es im Schiffbruch zu verlieren. Aber auch jetzt noch, bettelarm und alt, hängt er am Leben, ringt auf dem Bootskiel mit dem Koch und ertränkt ihn, wehrt sich gegen den mahnenden, geheimnisvollen Fremden und erreicht das Land. Aus der Leichenrede für den Mann, der sich als Bursche verstümmelt hat, um dem Kriegsdienst zu entgehen, schöpft Gynt verkehrter Weise Zuversicht, noch glaubt er sich gerechtfertigt. Erst als Peer zufällig auf Solveigs Hütte stößt, erkennt er, wo sein Heil lag und daß er es leichtsinnig im Stich ließ:

„Eine, die Treue hielt — und einer, der vergaß!
Einer, der ein Leben verspielt — und eine, die wartend saß!
O Ernst! — Und niemals wandl' ich's um!
O Angst! — Hier war mein Kaisertum!“

Die Einsicht kommt nun zu spät. Der praktisch gewordene Peer war so unpraktisch, den Kern seines Lebens wegzuwerfen und wenn er nun in einer allegorischen Szene von der Zwiebel seiner Existenz Blatt für Blatt loslöst, um endlich diesen festen Kern zu entdecken, findet er keinen. Vom Knopfgießer vernimmt er schließlich mit Entsetzen das Wort, das sein Lebensrätsel löst: „Du bist ja niemals du selbst gewesen“, er, Peer Gynt, der es sich stets zur Ehre rechnete „Ich selbst zu sein“. Mit diabolischem Humor schildert der Dichter, wie unser Held darauf angstvoll nach Attesten fahndet, um zu beweisen, er habe jemals den Mut besessen, wenn schon nicht durch eine große Tat, durch irgend eine große Sünde er selbst zu sein. In der Todesangst gewinnt er sich endlich den Entschluß ab, nicht mehr herum zu gehen:

„Drum herum sprach der Krumme! Nein dieses Mal, Peer,
Mittendurch, ob der Weg auch noch so schwer!“

Vor Solveig tritt er hin, sie soll sein Urteil sprechen und sie, die am schwersten Gekränkte, vergibt. In ihren Armen stirbt er.

Wenn Peer Gynt nun den Knopfgießer auf dem dritten Kreuzweg wiedertrifft, was wird dieser sagen? Ibsen entläßt uns wie so häufig mit einem Fragezeichen. In der nicht absichtslos eingeflochtenen Geschichte des Mannes, der sich verstümmelte, um dem Dienst für das Vaterland zu entgehen, dieses nicht zu billigende Vergehen aber durch ein arbeitvolles, mühseliges Leben büßte, deutete er verständlich genug an, welchen Weg Peer einschlagen sollte: den werktätiger Reue. Statt dessen stürmte dieser sich eigensinnig verstockend als hartnäckiger Egoist durch das Leben. Hier wie öfters noch, so im „Volksfeind", charakterisiert Ibsen den Hagestolz als liebeleeren Eigensüchtigen. Lebte der begrabene Kleinbauer sich und den Seinen und fand darin seine Entschuldigung, so wollte Peer sich und dem Seinen leben und fand darin seine Verurteilung. Ein Schattenstrich trennt die beiden Lebensdevisen, aber ein Abgrund klafft zwischen ihnen, beide sind abzulehnen, doch die erste ist verzeihlich, die zweite unverzeihlich. Peer ist in jeder Hinsicht betrogen: zweimal verlor er das Seine, beidemale versank es im Meer, und beim Jagen nach Gold und Ehren hat er so schließlich dies nicht erlangt, aber sich selbst verloren. Auch sein klägliches Restchen Ich muß nun im Meer der Allgemeinheit versinken, ohne Spur verwehen. Knopfgießer hat er als Knabe gespielt, nun muß er selber in den Löffel wandern, um neugegossen zu werden. Er hat weder ein positives, noch ein negatives, nur ein unausgesprochen verwaschenes Bild geliefert. Er wurde nicht im Guten, was er sollte, noch im Bösen, was er konnte. Er hat nicht einmal die Entschuldigung Franz Moors in der Sterbeangst, er ist ein gemeiner Sünder gewesen und hat sich mit Kleinigkeiten abgegeben. „Eine Sünde will Ernst, eine Sünde will Kraft", und dies hat Peer, so gibt er dem Knopfgießer zu, nicht befolgt. Für eine edle Lebensgestaltung aber war er gleichfalls verdorben, weil er nie begriff, was nun der Knopfgießer als Sinn des Ganzen ausspricht: „Du selbst sein, heißt dich selbst ertöten." Um das Beste in sich zu entwickeln, muß das Schlechtere völlig niedergerungen werden. Wer sich selbst opfert wie Solveig, der erhält dadurch ein Selbst und betätigt es, wer aber in Selbstsucht sein Selbst sucht, der verliert es. Peer hat sein Selbst ertötet, aber anders als der Spruch es meint; Wicksteed

sagt es: „Berechnende Selbstsucht ist der Tod der Persönlichkeit.“ Solveigs edel entsagende Liebe erhöht Peers Schuld mehr, als daß sie ihn freisprechen könnte. Sie vermag dem Lieblosen und doch Liebebedürftigen, der kurz vorher voll Haß gegen die glücklicheren Matrosen klagte: „Es erwartet keiner den alten Peer Gynt“, den Tod zu erleichtern, doch vor dem Löffel des Knopfgießers rettet sie ihn nicht. In eigenwilliger Selbstsucht stieß er das Glück von sich, um der Selbstdemütigung zu entgehen, wie jener Verstümmelte sie geduldig auf sich nahm, und zu seiner noch viel ärgeren Demütigung erfährt er jetzt, er sei auch im Schlechten niemals ein originales Ich gewesen. Er glaubte sich selbst genug zu sein und als Greis empfand er gleichwohl die Sehnsucht nach einem Heim, wo nahvertraute Menschen seiner harren sollten wie der Schiffsbesatzung. Nicht einmal in der Selbstgenugheit blieb er sich selber treu.

„Peer Gynt“ ist ein Werk des werdenden, noch nicht des vollreifen Ibsen, angepfropft mit vieldeutig mystischen Beziehungen, bleibt es auch zum Schluß unklar. Wir sollen gewiß nicht in Peer das schuldlose Opfer der Vererbung sehen, deren übertriebenen Fatalismus die Szene des Diebes und des Hehlers in Afrika vielmehr verspottet. Ibsen will uns sagen, daß Peer den Weg gerade hindurch zu Solveig hätte finden können, hätte er nicht den Wahlspruch der Trolle mit dem der Menschen verwechselt und hätte er nicht die Losung des großen Krummen im entscheidenden Moment befolgt. Wie seine Rettung vor den Trollen und dem Krummen, so dürfte also auch seine Erlösung am Schluß täuschen. Im Leben war er der Schüler des Dovre-Alten und des Krummen, nur in Solveigs Traum war er, was er hätte sein können. So wäre Peers phantastisches Leben ein Traum und im Traum Solveigs sein wahres Leben? Es scheint im Widerspruch mit den harten ernsten Forderungen Ibsens, Peer durch seinen späten Entschluß ausreichend entsühnt zu sehen. Wurde seine Erlösung durch die reine Jungfrau katholisierend ausgelegt, so könnte dem die ebenso katholische Idee des Fegefeuers entgegengestellt werden, das der Löffel des Knopfgießers für Peer wäre. Das Leben hat er wie einen Traum durchjagt und erst im Sterben erwachte er zur Tat der Reue. Im John Gabriel Borkmann ist Peer in Ibsens Dramen nochmals auferstanden, beide sterben im Arm der Liebe

nach einem verfehlten Leben, in dem sie das nicht geleistet, was sie vermocht hätten.

Stets sich selbst getreu war Brand, doch auch er will sich nicht stets selbst genug bleiben, wie er es nach Einars Bericht als Schulknabe gewesen:

„Man kann die Menschheit nicht umfangen,
Eh' einen man geliebt allein.
Ich mußt' mich sehnen, mußt' verlangen,
Sonst härtet' sich mein Herz zu Stein,"

spricht er zu Agnes. Ibsen lehrt im „Brand" sein Selbst gegen die nivellierende flache Welt zu behaupten, im „Peer Gynt" warnt er davor, dies Ich zum alleinigen Mittelpunkt der Gedanken zu erheben. Die starke Individualität gewinnt nur dadurch Wert, daß sie sich für große, allgemeine Ziele einsetzt, ihre Sonderart behauptet, aber sie im Dienst der Menschen betätigt. Diese vom Dichter freilich höchstens dunkel empfundene Lehre ziehen wir aus dem bedeutsamen Doppeldrama des finsteren Reformators und des phantastischen Egoisten. Auch das in beiden mitspielende Vererbungsproblem kann nicht im Sinne eines düsteren Fatalismus gedeutet werden, sondern es zeigt uns bloß den modernen Menschen in der Kompliziertheit der auf ihn einwirkenden Faktoren, deren Meister zu werden so schwer ist. So lernen wir alles verstehen und damit, wenngleich nicht alles verzeihen, doch vieles entschuldigen.

Nicht in jedem steckt die zündende Energie Brands, aber jeder von uns trägt ein Stück von Peer Gynt, wo nicht den ganzen, in sich, und darum erkennen wir an dieser Figur erst voll, was nach dem Brand manchem noch zweifelhaft bleiben mochte, wie für jeden wirklich nur in der Losung: „Alles oder nichts" das Heil liegt. Wer ans Ziel gelangen will, muß sich gerade hindurch schlagen, nicht seitwärts um den großen Krummen herum. Die symbolischen Szenen mit dem Dovre-Alten, dem Krummen und dem Knopfgießer sind von unvergänglichem Gehalt, denn so lang es Menschen gibt, treten diese drei Figuren einem jeden in den Weg; mit ihnen muß er sich so oder so auseinandersetzen, als Held oder als Feigling. Als ein Held siegt Brand im Glaubensstreit schließlich doch, als Feigling verlor Peer sein Selbst durch jene Mittel, mit denen er es zu bewahren glaubte. Männlichen Typen der Selbsterhaltung

stehen hier weibliche der Selbstaufopferung zur Seite. Die dunkelsten Rätselfragen werden aufgeworfen. „Peer Gynt“ ist das Werk eines tiefbohrenden Spürers, vielgestaltig, aber auch dunkel und scheinbar inkonsequent wie das Leben. Ibsen mag nach „Brand“ gefürchtet haben, die treffende Wiedergabe des Überschroffen, Allzurauhen dort könnte zur Verurteilung der Willensstärke als solcher umgedeutet werden, obzwar sein deus caritatis doch gerade deshalb, weil Brand Manneswillens quantum satis bewiesen, über seine Mängel den Mantel der Liebe breitet. So gab er uns in „Peer Gynt“ ein Bild der Willensschwäche. Der Träger der Hauptrolle ist Peer, die Heldin des Dramas ist Solveig. Peer soll nicht anziehend, sondern abstoßend wirken. Ist Brand ein Märtyrer des Willens, so ist Peer ein Spielball der Phantasie. Brand hat nicht den Willen, der Wille hat ihn, ebenso ist Peer nicht der Herr, sondern der Knecht seiner Phantasie oder richtiger seiner egoistischen Phantasterei. Peer bleibt noch als Greis ein unreifer Bursch, er hat sein Ich nicht gepflegt, sondern gehätschelt und eben darum nicht entwickelt. Die selbstsichere Individualität zu bewahren und auszubilden, den selbstischen Individualismus aber zu opfern, ja zu ertöten: dies scheint mir die Lehre des „Peer Gynt“. Ibsen, der Moralist, predigt uns in allen seinen Werken; er warnt vor der Starrheit Brands, der es ja schließlich als größtes Glück empfindet, daß die Rinde bricht, daß er weinen, knieen und beten kann, aber er warnt noch weit nachdrücklicher vor der Schlaffheit Peers. Den Frostweg durch das Gesetz ging Brand, bis das Eis schließlich schmolz, Peer wollte alle heiße Lust des Lebens gewinnen, darum friert ihn zuletzt. „Brand“ ist die erhabenere Dichtung, „Peer Gynt“ das typischere Vorkommnis.

Bei „Peer Gynt“, der 1881 deutsch, 1892 englisch, 1896 französisch, 1897 russisch erschien, hatte Ibsen die Bühne noch weniger als bei „Brand“ ins Auge gefaßt, das Stück bietet auch unvergleichlich größere szenische Schwierigkeiten, trotzdem gelangte es erheblich früher als das ältere Drama auf die Bretter. Dazu trug der Umstand viel bei, daß Eduard Grieg es durch jene so rasch berühmt gewordene, charakteristische und ergreifende Musik illustrierte. Ibsen hatte dem Komponisten schon im Februar 1866, also noch ehe er an den „Peer Gynt“ ging, sechs Verse ins Stammbuch geschrieben. Nach des Dichters eigenem Wunsch und persönlichen Besprechungen

mit ihm im Sommer 1874 unternahm der Direktor des Christiania-Theaters Ludwig Josephson, derselbe, der später in Stockholm die überhaupt erste Aufführung des „Brand" wagte, die Inszenierung des gekürzten Werkes. Am 24. Februar 1876 wurde „Peer Gynt" zum erstenmal (und dann bis Neujahr 1877 gleich 37mal) gegeben. Ein Theaterbrand unterbrach die Reihe der Aufführungen und zerstörte die Dekorationen. Jedenfalls hatten Ibsens erregte Worte über eine feindselige Kritik Recht behalten. „Mein Buch ist Poesie, und ist es keine, dann soll es Poesie werden. Der Begriff Poesie wird sich schon noch dem Buche anpassen. Es gibt nichts Stabiles in der Welt der Begriffe." Am 9. März 1892 wurde in Christiania das Stück, aber diesmal nur die ersten drei Akte, wieder aufgenommen; in fünfzehn Monaten spielte Björn Björnson, des Dichters Sohn, jetzt Direktor des Theaters, fünfzigmal die Titelrolle. Inzwischen war das Dagmartheater in Kopenhagen am 15. Januar 1886 gefolgt, wobei Henrik Klausen, der Peer von 1876, aus Norwegen berufen wurde. In Schweden brachte Lindberg das Stück 1892 in Göteborg, 1895 in Stockholm und zugleich mit „Brand" in Bergen, Drontheim und anderen norwegischen Städten. Am 12. November 1896 gab das Oeuvre in Paris „Peer Gynt" wie vorher „Brand", im Nouveau Théâtre; im Frühjahr 1901 wurde er (nebst „Volksfeind" und „Baumeister Solneß") in Nancy gespielt. Das Nationaltheater Christianias stellte das ganze Stück seit 27. Februar 1902 in einer vom Dichter selbst revidierten Kürzung neueinstudiert bisher bereits 74 Mal dar. Allein in Deutschland galt das Werk als unaufführbar. Da brach der junge akademisch-literarische Verein in Wien den Bann. Nach einer halböffentlichen Generalprobe am 7. Mai fanden am 9. und 10. Mai 1902 die beiden Vorstellungen im „Deutschen Volkstheater" unter Mitwirkung hervorragender Künstler statt. In Szene gesetzt hatte A. Heine vom Burgtheater das Stück, eingerichtet war es von dem Vereinsausschuß, wobei ich als Ratgeber ein wenig mit herangezogen wurde. Die Aufführungen dauerten von 2 bis 6 Uhr, ohne zu ermüden. Viel Wesentliches mußte leider wegbleiben, und es würde sich deshalb empfehlen, lieber die Musik einzuschränken, so schön sie auch ist; ich selber hatte sie schon früher in Wien, Kopenhagen, Venedig und London mit gleichem Beifall gehört. Wien darf stolz darauf sein, „Peer Gynt" für die deutsche Bühne erobert

zu haben. Am 30. November 1905 wurde das Werk im Münchner Prinz-Regenten-Theater auf Veranlassung der dramatischen Gesellschaft mit lebhaftem Erfolg gespielt, nachdem es auch im Berliner Theater des Westens eine Privataufführung verzeichnet hatte. Von allem, was Ibsen vor seinem fünfzigsten Jahre geschrieben, sind „Die Kronprätendenten“, „Brand“ und „Peer Gynt“ zweifellos das wertvollste. Diese drei Dramen sollten darum neben den modernen Schauspielen des Meisters im Spielplan keiner maßgebenden deutschen Bühne fehlen.

Es könnte den Anschein gewinnen, wenn „Brand“, ganz besonders aber „Peer Gynt“, ja selbst noch wenn manche Stellen im „Bund der Jugend“ in Betracht gezogen werden, als habe der Dichter in den ersten Jahren des Exils die Heimat gehaßt. Allein dann übersieht man, daß es vielmehr jene Empfindung ist, welche Lona Hessel für Karsten Bernick hegt, gekränkte Liebe. Haß empfand er gegen den weiten Abstand seines Landes, wie es war, von dem Ideal des Landes, das ihm vorschwebte. Darum schreibt er im Dezember 1865: „Bei uns tritt die Unmöglichkeit ein, sobald die Ansprüche die Forderung des Alltags übersteigen“, während er im März 1868 meint: „Unmöglich ist nichts, wozu man den unbezwinglichen Willen hat.“ Läutern, bessern, bekehren will er. Es geht ihm ähnlich wie Nikolas Arnesson, er haßt nur da, wo er nicht lieben konnte. Aber er möchte so freudig aus vollem Herzen loben, dürfte er das nur, ohne die Wahrheit zu verletzen. Ebenso wie mit Norwegen erging es ihm dann ja mit der modernen Gesellschaft überhaupt. Die Menschen des Tages mußte er hassen, weil er die Menschheit und ihre Zukunft liebt. Bekanntlich ist in dem rührenden Gedichte „Verbrannte Schiffe“, mit dem er 1871 seine lyrische Sammlung abschloß, er selbst der ruhelose Reiter, den es in jeglicher Nacht aus dem seligen Süden heimtreibt zu den Hütten des Schneelandes. Ja, er raffte sich sogar zu der Erkenntnis auf, die erlittenen, niederdrückenden Enttäuschungen seien ihm förderlich gewesen, damit seine Kraft sich im Widerstand bewähren und zu höherem Schaffen reifen konnte. „Zum Tausendjahrfest“ der Einheit Norwegens „am 18. Juli 1872“ sprach er dies in den Eingangsstrophen des Sangesgrußes aus, der beim Fest in Sonderdruck verteilt wurde:

„Mein Volk, du botest mir in tiefen Schalen
Den heilsam-bittern Trank, der Stärkung gab
Und Kraft verlieh dem Dichter, nah am Grab,
Zum Kampfe in des Tags gebrochnen Strahlen, —
Mein Volk, du reichtest mir den Flüchtlingsstab,
Der Sorge Bündel, rascher Angst Sandalen,
Hast schweren Ernst zu meiner Fahrt gesellt, —
Dir send' ich einen Gruß heim aus der Welt.

Für alle Gaben darfst du Dank erwarten.
Ja, Dank für jedes Schmerzes Läut'rungsstund'.
Was wächst, was glückt in meinem Lebensgarten,
Es wurzelt doch in jener Zeiten Grund; —
Daß hier es sprießt in Fülle, reich und gerne,
Grauwetterstürmen schuld' ich's aus der Ferne;
Was Sonn'brand löste, dem gab Nebel Feste: —
Mein Land, hab' Dank — du schenktest mir das beste."

## VI.

### [Der Bund der Jugend. — Kaiser und Galiläer.]

Als Ibsen im Sommer 1891 endgültig nach Norwegen zurückkehrte, fand in Christiania in seiner Gegenwart am 14. September die hundertste Aufführung des Lustspieles „Der Bund der Jugend“ („De unges Forbund“) statt und bot erwünschten Anlaß zu lauten Ovationen für den Dichter. Wenige mögen dies Resultat für wahrscheinlich gehalten haben, als das den Winter zuvor geschriebene und soeben erschienene Werk am 18. Oktober 1869 unter einem Sturm des Unwillens, der sich bei den beiden nächsten Aufführungen noch verstärkte, zuerst über die Bretter des Christiania-Theaters schritt. Die Fortschrittlichen waren empört. Zwischen Ibsen und Björnson verschärft sich eine, schon 1868 eingetretene Verstimmung, die lange anhielt. An seinen Verleger schrieb der Dichter, nicht Björnson, aber sein verderblicher und verlogener Parteikreis habe ihm für dies Stück Modell gestanden. Als Wetterhahn, der schwenkt, verhöhnten dann „Des Nordens Signale“ den einstigen Freund, der im „Bund der Jugend“ einen „Meuchelmord“ an der Freiheitspartei erblickt hatte. Aber 1877 sandte Ibsen dem Mitstrebenden „Die Stützen der Gesellschaft“ und von 1880 ab stellte sich das alte Verhältnis wieder her. Der sehr talentvolle (leider schon 1881 erst 40jährig gestorbene) Schriftsteller Kristian Elster griff den Autor auf das heftigste an; allerdings hatte auch Ibsen im August 1863 dessen Drama „Eystein Meyla“ sehr scharf rezensiert. Im März 1880 sandte Ibsen einen lobenden Brief an Elster, der seine „feine und eigenartige Begabung“ rühmt und zugesteht: Ich weiß, was ich für meine Person der Kenntnis des allgemeinen Weltlebens schulde und ich denke oft mit Teilnahme der vielen, begabten Menschen in der Heimat, die durch enge Verhältnisse gehemmt sind.“ Solche enge

Verhältnisse schildert schon „Der Bund der Jugend, der ja insofern eine leichte Hinneigung zur konservativen Partei verrät, als dieselbe nicht ganz so schlimm wegkommt wie die Liberalen. Die eigentlichen Parteimänner von rechts und links, Lundestad und Stensgård, werden aber gleich schlecht behandelt, das gesamte politische Treiben mit überlegener Ironie geschildert, wie es sich in Wirklichkeit vollziehe, wenn man sich nicht an die Worte halte, sondern an die Handlungen. „Der Bund der Jugend" illustriert den alten, auch vom Kammerherrn direkt ausgesprochenen Erfahrungssatz, wonach die Politik ein unsauberes Handwerk wäre, an einigen charakteristischen Beispielen. Noch im selben Winter wurde das Stück übrigens in Stockholm (11. Dezember) und am Königlichen Theater in Kopenhagen (16. Februar) aufgeführt. Deutsche Bühnen gewann es erst sehr spät. Das Carl-Theater in Wien brachte es am 20. September 1898, das Lessing-Theater in Berlin am 1. September 1900, nachdem es dort im Oktober 1891 von der sozialdemokratischen „Freien Volksbühne" für die Vereinsmitglieder gegeben worden war. 1901/2 gelangte es in Holland neunmal zur Aufführung, 1903/4 zweimal in Stockholm. Am 15. Mai 1903 nahm Christiania dies Lustspiel wieder auf. Übertragen wurde es natürlich, wie jetzt alle Stücke Ibsens, auch ins Englische (1890), Französische (1893) und Russische (1896). In dieser übermütigen, mit possenhaften Elementen durchsetzten Satire schlummern die späteren Zeitdramen bereits im Keime; in der Tat trug Ibsen sich schon Ende 1869 „mit dem Plan zu einem neuen ernsten dreiaktigen Drama aus der Gegenwart." Der Streit wider die moderne Gesellschaft, den die „Komödie der Liebe" begonnen, wird hier mit verstärkter Energie wieder aufgenommen.

In dem kurzen Zeitraum eines Lustrums, von 1862—1867 hatte Ibsen vier kühn gedachte, großangelegte Werke geschaffen: „Die Komödie der Liebe", „Die Kronprätendenten", „Brand", „Peer Gynt", wuchtige Felsblöcke, deren Anprall die Mauern des Bestehenden erschüttern sollte. Am 13. Mai 1868 verließ er Rom, besuchte Florenz, brachte den Sommer in Berchtesgaden zu, den September in München und übersiedelte dann nach Dresden, wo er zurückgezogen bis zum Frühjahr 1875 lebte. Dort schrieb er gleichsam zur Erholung, ehe er die in Rom begonnenen Vorarbeiten zur weltgeschichtlichen Tragödie Julian Apostatas ausführte, den „Bund

der Jugend", den er schon in Berchtesgaden plante. Die Anregung, ein Lustspiel zu versuchen, hatte übrigens 1867 ein brieflicher Rat Björnsons geboten. Nach Vollendung des Stückes ging Ibsen über Dänemark zu mehrmonatlichen Aufenthalt nach Stockholm, wo er Mitte Juli 1869 eintraf. Von dort schrieb er am 26. September 1869 nach jahrelangem Schweigen an seine Schwester Hedwig: „Unsere liebe alte Mutter ist also tot. Habe Dank, daß du so liebevoll die Pflicht auf dich genommen hast für uns andere. Du bist sicherlich die Beste." Bald darauf verließ er Schweden und reiste über Dresden und Paris nach Marseille; hier schiffte er sich nach Ägypten ein, wohnte als Gast der Eröffnung des Suezkanals bei und besuchte auf dem Rückwege nochmals für längere Zeit Paris. In Ägypten zog er sich seinen ersten Orden zu. Da traf ihn im November die Nachricht von der Aufnahme seines jüngsten Geisteskindes im Vaterland. Wie bitter er den „Stich der Giftfliege" empfand, zeigt sein Gedicht „Bei Port Said", und in einem Briefe äußerte er, es scheine, daß man da oben Phrasendrescherei, Hohlheit und Erbärmlichkeit als nationale Eigentümlichkeiten betrachtet, die nicht angetastet werden dürfen." Wandte der Dichter, große, weltbewegende Gedanken in Herz und Hirn, die Blicke der fernen Heimat zu, so mochte der kleinliche Parteistreit aus dieser Vogelperspektive als ein Froschmäusekrieg erscheinen, wert dem Weisen lediglich ein ironisches Lächeln abzugewinnen. Doch wäre es irrig, in diesem Lustspiel bloß die amüsante Geschichte eines politischen Schwindlers zu erblicken, der mit jedem Winde zu segeln versucht und dessen naive Charakterlosigkeit ernsthafte Entrüstung kaum aufkommen läßt. Wer den Dingen tiefer nachforscht, entdeckt, daß sich unter der heiteren Außenseite eine Welt voll Jammer und Elend birgt, daß Ibsen nie wieder so nahe daran war als hier, neben den moralischen Grundlagen der bürgerlichen Gesellschaft auch ihren wirtschaftlichen Verhältnissen den Krieg anzusagen. Mag dies unbeabsichtigt, vielleicht wider Willen des Dichters geschehen sein, Volkswirtschaft und Ethik stehen in so engem Zusammenhang, daß notwendig, wer die geltende Heuchelei auf dem einen Gebiete bekämpfte, auch auf das andere übergreifen mußte.

Der Unterschied von „Brand" und „Peer Gynt" dem „Bund der Jugend" gegenüber reicht ebenso tief als jener zwischen dem noch vom Hauch des Mittelalters umwehten päpstlichen Rom und

der Hauptstadt des modernen Industriestaates Sachsen, als der zwischen Poesie und Prosa. Den Bergsturz im „Brand“, den Schiffbruch im „Peer Gynt“, ersetzen im „Bund der Jugend“ ein gefälschter Wechsel und der Zusammenbruch einer faulen Firma, das kennzeichnet die geänderte Behandlung. Hier betreten wir völlig realen Boden, Charakter und Sprache der Personen sind mit naturalistischer Treue der Wirklichkeit abgelauscht; 1869 ein kühnes Wagnis, was die Erregung miterklärt, welche das anscheinend so harmlose Lustspiel bewirkte. Der verachtungsvolle Spott wirkt derber und deutlicher in der Redeweise des Alltags als hinter dem verhüllenden Schleier schwungvoller Rhythmen und Reime.

Das moderne Leben in seinen geistigen Strömungen zu erfassen und wiederzuspiegeln, diesen Beruf erfüllte Ibsen erst in vollreifen Jahren. Der „Bund der Jugend“ verhält sich zu den im „Puppenheim“, den „Gespenstern“, dem „Volksfeind“, vor allem „Rosmersholm“ geschlagenen Hauptschlachten wie ein Vorpostengefecht. An geistiger Tiefe bleibt diese Komödie, unbeschadet ihrer Vorzüge, weit hinter den späteren Dramen zurück; es ist ein Zwischenspiel, mit dem sich der Dichter den Ärger über norwegische Zustände vollends vom Herzen schrieb, das Satyrdrama nach den großen Tragödien der römischen Jahre. Die mäßige Aufnahme, die „Peer Gynt“ fand, hatte Ibsen (in einem Briefe an Björnson) zu dem Zornausbruch veranlaßt: „Ich fühle meine Kräfte wachsen mit dem Grimm ... Bin ich kein Dichter, so habe ich nichts zu verlieren. Ich werde es als Photograph versuchen. Meine Zeitgenossen da oben werde ich mir einzeln, Mann für Mann, vornehmen, wie ich es mit den Sprachstreblern gemacht habe. Ich werde nicht das Kind im Mutterleib, werde den Gedanken oder die Stimmung hinter dem Wort bei keiner Menschenseele schonen, welche die Ehre verdient nicht übergegangen zu werden.“ Hier hielt er Wort und verhöhnte die „Jämmerlichkeit dieser ganzen persönlichen Phrasendrescherei, die nie den Willen, die Kraft oder das Pflichtgefühl für eine große Tat hat.“ Das politische Strebertum aller Länder, in denen Wühler wie Stensgård und schlaue Füchse wie Lundestad eine Rolle spielen, wird jedoch durch die schlagende Analogie getroffen und dadurch erhält das Stück eine allgemeine Bedeutung.

Rechtsanwalt Stensgård kennt eigentlich nur ein Programm: „mit der Zeit einmal Reichstagsabgeordneter oder Staatsrat zu

werden und in eine reiche und angesehene Familie glücklich hineinzuheiraten". Aus elender Konsequenzmacherei diese aussichtsvolle Karriere zu verfehlen, dürfe niemand von ihm verlangen. Zunächst heimst er politische und private Mißerfolge ein, allein im „Volksfeind" berichtet Aslaksen — Lundestads Prophezeiung hat sich doch bewährt — Stensgård sei Stiftsamtmann geworden. Solche politische Glücksritter gedeihen überall, sie sind typische Gestalten von einleuchtender Lebenswahrheit. Talentvolle Streber pflegen sich radikalen Parteien anzuschließen, wo persönliche Begabung leichter Erfolge erringt, talentlose versuchen oft durch ein gewisses Lakaientum bei den Hochtorys ihr Glück zu machen. Der konservative Streber bleibt seiner Partei gewöhnlich treu, während der radikale oft bei erlangtem Einfluß zur Gegenseite überläuft. So repräsentiert Lundestad, der sich, „in seinen jungen Tagen, als es galt, sich emporzuschwingen" als Freiheitsmann gab, den gesättigten, nunmehr konservativen, Stensgård den machtlüsternen, hungrigen, bis auf weiteres radikalen Strebertypus. Während der konservative Streber meist eher Verachtung als Interesse einflößt, weil er eine Überzeugung verficht, die schwerlich die eigene sein kann, bedeutet der radikale Streber eine viel kompliziertere, dramatisch verwertbarere Erscheinung. Seine angeborenen Neigungen fallen mit den Interessen seiner Partei zusammen; wenn er die Tyrannei der Machthaber kritisiert, bringt er selbst empfundenen Groll zum Ausdruck. Ein Schurke, der seiner Niedertracht bewußt ist, wirkt einfach widerlich, wofern nicht die Größe und Ungeheuerlichkeit seiner Verbrechen fesselt. Wer hingegen nie über die Unehrenhaftigkeit seiner Handlungen klar, sich am Klang seiner eigenen Worte so berauscht, daß er in dem Augenblick, wo er spricht, das, was er sagt, auch glaubt und nicht vermag, sich selbst zu durchschauen, bietet ein interessantes psychologisches Phänomen und zu dieser nicht allzuseltenen Kategorie zählt Stensgård.

Der junge Advokat wurde ebenso wie Brand und Peer Gynt, ja noch weit mehr als diese, vor allem durch seine Familienverhältnisse beeinflußt, denn nirgends so sehr als im „Bund der Jugend" zeichnet Ibsen den Menschen in seiner Abhängigkeit vom Milieu. Wie die Hauptfigur sind alle Personen des Stückes bloß Variationen über das Thema: „Die Verhältnisse bestimmen den Menschen"; Fjeldbo spricht diese Moral des Stückes dem Kammerherrn gegenüber

schließlich recht deutlich aus. Obschon Stensgård unter den Handelnden allein Willenskraft besitzt, langt diese doch nicht aus, um ihn zu jenen seltenen Ausnahmsnaturen zu erhöhen, welche die übliche Beziehung umkehrend ihrerseits die Verhältnisse bestimmen. In seinen Eltern waren die schlechten Eigenschaften von Brands Mutter und Peers Vater vereint. Der Vater, „ein Taugenichts, ein Lump, eine Null“, demnach ein noch verböserter Jon Gynt, die Mutter, ein Mannweib im schlechten Sinn, betrieb neben der Hökerei Pfandleihgeschäfte und übertraf in ihrem stark ausgeprägten Sinn für Habe und Besitz womöglich noch Brands Mutter. In solcher moralischer Misère entwickelt sich der Knabe; sein Talent wird gepflegt, seinen Charakter auszubilden, daran denkt niemand. Der Notschrei: weh dem, der seiner Eltern mit Widerwillen denken muß, geht durch gar manche moderne Dichtung, schneidend ertönt er im „Puppenheim“ (Doktor Rank), in den „Gespenstern“, in „Rosmersholm“ (Rebekka West); hier wird das gleiche Thema bloß um eine Note stärker als im „Brand“ und „Peer Gynt“ akzentuiert. Stensgård vereinigt die harte Entschlossenheit Brands mit der phantastischen Rücksichtslosigkeit Peers. Er bedient sich dieser Eigenschaften, um sich aus dem Sumpf niedriger, abstoßender Verhältnisse um jeden Preis in die Höhe zu arbeiten. Er weiß recht gut, daß ihm bei seinen Fähigkeiten die glänzendste Laufbahn gesichert wäre, falls er in der Wahl seiner Eltern vorsichtiger gewesen. Er möchte diesen Mißgriff des Geschicks durch ein Avancement zum Schwiegersohn des Kammerherrn korrigieren, stets bereit, Verlobungen zu schließen und aufzulösen, wie es seine Interessen verlangen. Im Elternhause erfuhr er so wenig wie Brand was Liebe sei, im Hökerladen seiner Mutter galt sie wohl als Handelsartikel wie jeder andere, nur etwa als schlecht rentierender. Der Rechtsanwalt setzt das elterliche Gewerbe fort. Er hökert mit seinem Selbst, mit Gesinnungen wie mit Heringen und Käse, er überträgt den regen Geschäftsgeist der Mutter lediglich auf andere Sphären. Die anerzogenen Anschauungen des Krämersohnes wird er nie los; das ist so sehr sein Unglück als sein Verbrechen.

Stensgård zählte jedenfalls in der Schule zu den besten Zöglingen. Dadurch wurde in ihm bloß jenes unbedingte Selbstvertrauen, die grenzenlose Eitelkeit und Selbstüberschätzung genährt, welche bleibende Charakterzüge bilden. Der veredelnde Einfluß der Studien

wirkte nur gerade so tief, daß in Stensgård ein Zwiespalt entstand, wodurch er „ein ganz anderer in Gefühlen und Stimmungen, als in Taten und Handlungen“ wurde, lediglich auf jene vermochte die „Erhebung in der Schule“ einzuwirken, diese blieben unter dem Bannne der „Widerlichkeit im Hause.“ Wenn Ibsen manche Züge des Rechtsanwaltes durch Selbstanatomie gefunden haben will, so erinnert wohl nur eine Briefstelle vom Dezember 1865 an seine Schwiegermutter hieran: „Ich mußte heraus aus der Schweinerei da oben, um einigermaßen sauber zu werden. Da bei uns konnte ich nie ein zusammenhängendes Innenleben führen, so war ich ein anderer in meiner Produktion, ein anderer in der äußeren Welt.“

Stensgård handelt dem Spruch: „Wissen ist Macht“ gemäß, indem er die durch sein Wissen erlangte Macht energisch gebraucht. Die Moral steht im öffentlichen Leben so selten auf der Tagesordnung, daß Stensgård mit diesem Faktor gar nicht rechnet. Er bekennt sich zu keinen fest ausgeprägten Überzeugungen, er hat auch keine Familientradition. Ein Parteiprogramm bedeutet für ihn nichts als ein beschriebenes Blatt Papier. Zudem tobt durchaus kein ernster Prinzipienkampf. Die Kluft zwischen den Parteien ist so wenig tief, daß es meist von den persönlichen Beziehungen abhängt, wo jeder steht; darum können wir die unfreiwillige Komik des jungen Politikers unbefangener genießen. Als naiver Egoist hält Stensgård es für selbstverständlich, stets nur nach seinem Vorteil zu handeln. Will Hedda Gabler wenigstens in Schönheit sterben, so möchte Stensgård in Schönheit leben, wenn es angeht und ihn beim Vorwärtskommen nicht behindert. Seit der Schule empfindet er dies Begehren nach einer feineren edleren Umgebung, aber die Mittel, es zu verwirklichen, entlehnt er wieder dem schmierigen Hökerladen, darum sind sie auch nicht die reinlichsten. Betrachtet man bloß seine Handlungen, dann scheint der allgemeine Glaube an seine Fähigkeiten irrig und der ehrgeizige Jurist viel eher einem Gimpel gleich jedem auf dem Leim zu gehen. Allein Stensgård greift deshalb oft fehl, weil er über die „lokalen Verhältnisse“ noch zu wenig orientiert ist. Weilt er doch seit kaum sieben Wochen in dieser südnorwegischen Kleinstadt; man dürfte sie getrost Skien nennen. Er will zu rasch in die Höhe, deshalb stolpert er so leicht über jeden, bei größerer Vorsicht und geringerer Hast unschwer zu vermeidenden Fallstrick, wie ihm dies ja bereits in Christiania bei

seiner mißglückten Verlobung zustieß. Er absolviert in dem Stück gewissermaßen seine Lehrjahre. Seine gänzliche Niederlage am Schluß ist lediglich eine scheinbare. In der Tat entgeht ihm nur durch den technischen Notbehelf einer von dem betrunkenen Aslaksen angerichteten Briefverwechslung mit der Hand der munteren Witwe Rundholm zugleich das Reichstagsmandat. Man fühlt, er wird dennoch Karriere machen.

Verwechslungen und Mißverständnisse! Diese zumal für Ibsens erste Entwicklungsstufe charakteristische Art der Technik kehrt hier als Hebel der Handlung wieder; in den beiden letzten Akten jagt eine Irrung förmlich die andere. Ibsen arbeitet da mit den schon damals nicht mehr neuen Mitteln der französischen Komödie in beabsichtigt possenhafter Weise, bewirkt damit aber eine bedauerliche Verflachung des Werkes, während besonders der dritte Akt zu tiefen Fragen und ernsten Konflikten hinleitete. Stolz zeigt er sich dagegen auf die Neuerung, die er ein Kunststück nennt, „mich ohne einen einzigen Monolog, ja ohne eine ‚Beiseite‘ zu behelfen“. Karikiert ist keine Person, sie werden nur mit der vom Dichter in seinen reifsten Jahren noch stärker ausgebildeten, unerbittlichen Schärfe der Beobachtung geschildert.

Stensgård hat, als er in die Stadt kommt, gar keine Wahl; das Oberhaupt des im Besitz aller Ehrenämter befindlichen Kreises, der Kammerherr, verschließt ihm die Türe, „er, der zu sagen pflegt: für anständige Leute bin ich immer zu Hause.“ Will der junge Streber sich eine Stellung schaffen, so muß er zu Monsen halten, was dieser ihm schmeichlerisch bedeutend erleichtert. Die Improvisation bei der Feier des Verfassungstages, des 17. Mai, wo 1814 zu Eidsvold das norwegische Grundgesetz festgestellt wurde, klingt recht geeignet, um eine durch Ringdals Redekünste wenig verwöhnte, empfängliche Menge mit fortzureißen. Der nüchterne Hörer hat freilich die Empfindung, der Sprecher könnte mit derselben Wärme das Gegenteil verteidigen, was er denn auch im nächsten Akt tut. Charakteristisch für Stensgård sind die guten Vorsätze, mit denen er nach Gründung des Bundes aus dem Zelte tritt: „Müßte ich nicht die elendeste Kreatur auf Erden sein, wenn all der Segen mich nicht gut und brav machte?“ Sein Leben soll von dieser Stunde die Weihe empfangen. An der durch seine eigenen klug berechneten Worte geweckten Begeisterung der anderen entflammt

sich nun die seine: „Was so viele ergreifen kann, beim ewigen Gott, das hat Wahrheit in sich.“ Als Stimmungsmensch ist er äußeren Einflüssen leicht zugänglich, doch blind und taub gegen jeden Versuch, seinen Willen zur Macht zurückzudämmen. Sobald ihm die Einladung des Kammerherrn eine Aussicht eröffnet, auf anderem Wege schneller ans Ziel zu kommen, zeigt er sich bereit, sein Schifflein in das entgegengesetzte Fahrwasser hinüberzusteuern. So unsympathisch dies Treiben berührt, es gehört kein besonders hoher Grad von Gesinnungslosigkeit dazu, sich in der Gesellschaft des Kammerherrn wohler zu fühlen als in der eines Monsen. Stensgård sehnt sich tatsächlich hinaus aus der „schlammigen Bucht“ in den „klaren blauen Strom“, nach einem Kreis, wo er seine Jugendeindrücke vergessen könnte. Die Furcht, in jenes Milieu, dem er entfliehen möchte, zurückgeschleudert zu werden, macht ihn hart, roh, ja grausam. „Will man mir die Zukunft versperren, so kenne ich keine Rücksicht“ sagt er zu Fjeldbo und bewährt dies gleich in schroffster Weise gegen Aslaksen. Im dritten Akt, wo er dem Kammerherrn, wie vorher dem Arzt und dem Buchdrucker, droht, ja mit cynischer Offenheit erklärt, versage ihm dieser die Hand seiner Tochter, so werde er ihn durch die Zeitung verlästern, seine Ehre untergraben, überschreitet der Rechtsanwalt endgültig jene Grenzlinie, welche den zweifelhaften Charakter vom deklarierten Schuft scheidet. Allerdings sehen wir später den Rektor Kroll all das gegen seinen bisherigen Freund und Schwager Johannes Rosmer in Szene setzen, womit Stensgård einen Gegner einzuschüchtern suchte; der Parteikampf hat solche Mittel gang und gäbe gemacht. Wenn der ränkekundige Anwalt im vierten Akt der Reihe nach bereit ist, Ragna, Thora oder Frau Rundholm zu heiraten, und im fünften von allen dreien verschmäht wird, bietet das zwar noch drastische komische Effekte, bringt aber keinen neuen Zug mehr für Stensgårds nun abgeschlossene Charakterentwicklung. Dadurch sinkt auch das Interesse für diese letzten Akte.

Der eigentliche Intriguant des Stückes, gegen den Stensgårds plumpes Drauflosgehen das Tun eines unschuldigen Kindes scheint, ist Lundestad, der im Besitz seines bedrohten, doch geretteten Mandates stolz als eine Stütze der Gesellschaft dasteht, wenn dem verunglückten Nebenbuhler die Türe gewiesen wird. Der Deputierte sucht den unbequemen Konkurrenten von vornherein unmöglich zu

machen, indem er den allmächtigen Kammerherrn veranlaßt, ihn nicht zu empfangen. Als Stensgård Mut zeigt, den Kampf aufzunehmen und die Menge für sich zu gewinnen weiß, beugt sich Lundestad vor dem Erfolg, so tief er nur kann; um die Gunst des neuen Machthabers bemüht, trägt er ihm den vergessenen Hut nach. Stets streut er Zwietracht, wo es irgend angeht, und versteht dabei so geschickt zu lavieren, daß er seinen Einfluß behält, ohne es mit einer der Parteien verdorben zu haben. Der konservative Staatsmann, der vor dreißig Jahren, als Stensgård geboren wurde, in den Reichstag kam, und der radikale Wühler sind einander würdig.

Können jene beiden Hochstapler der Politik genannt werden, so ist Gutsbesitzer Monsen der Typus des schwindelhaften Geschäftsmanns, des unreellen Emporkömmlings. Freilich kann er wie Stensgård sein Milieu als Milderungsgrund anführen. Als Sohn eines armen Holzflössers, der sich, nach Monsens Bericht, im Dienste des Kammerherrn „zu Schanden gearbeitet hatte und schließlich mit seinem Holzfloß im Bergstrom zu grunde ging,“ fühlte er, der „etwas besseren Unterricht“ genossen, keine Lust zu der mühseligen Beschäftigung, die seinem Vater das Leben gekostet; er wollte empor aus der verachteten Stellung des Arbeiters. So wird der junge Monsen zunächst Branntweiner, darauf unerbittlicher Eintreiber dubioser Schuldforderungen und nachdem er auf derlei Schleichwegen das nötige Kapital errafft hat, Spekulant im großen. Monsen brennt nach Geld, wie Stensgård nach politischem Einfluß, um zu Lebensgenuß und gesellschaftlichem Ansehen zu gelangen, und da das System der freien Konkurrenz den Besitzer des weitesten Gewissens am meisten begünstigt, kommt der Flössersohn ans Ziel. Nun kennt sein prahlerischer Hochmut keine Grenzen. Als unverfälschter Parvenu huldigt er jenem Börsenradikalismus, der die früheren Standesunterschiede auszurotten strebt, um an die Stelle des hochmütigen Stolzes auf ererbte Auszeichnungen das Protzentum des gleichviel mit welchen Mitteln erworbenen Besitzes zu setzen. Er möchte von den alten Geschlechtern als gleichberechtigt anerkannt werden, doch der Kammerherr verhinderte dies; Bratsberg wirft dem Emporkömmling böse Dinge vor und schließt mit dem höchsten Trumpf: „Sie haben skandalöse Geschichten mit Ihrem eigenen Dienstmädchen gehabt. Ihre Frau verlor den Verstand über Ihre Ausschweifungen und Ihre rohe Behandlung . . . . Nun wissen Sie, weshalb ich Sie

von der guten Gesellschaft fernhielt." So antipathisch Monsens Manieren sind, erhalten die letzten Worte seines Gegners gleichwohl einen komischen Beigeschmack, wenn man sich erinnert, daß in den „Gespenstern" genau dieselben Dinge von einem unerkannten Mitgliede der guten Gesellschaft, dem Kammerherrn Alving, berichtet werden.

Zu der Empörung des Kammerherrn Bratsberg gegen Monsen trägt zum guten Teil der Ärger bei, mit diesem Menschen, dessen Vater nur ein armseliger Knecht des seinen war, bloß weil er reich wurde, in der Gegend in einem Atem wie Gleichberechtigte genannt zu werden. Der sonst so wohlwollende Mann ist eben kein Bourgeois-Gentilhomme, sondern der Abkömmling eines alten Adelsgeschlechtes, der mit seinem hohen und reinen Begriff von Standesehre an manchen greisen Edelmann französischer Gesellschaftsstücke erinnert. Kann er es Monsen nicht verzeihen, daß dieser „den moralischen Sinn hier in der Gegend abgestumpft hat", indem sein Beispiel viele zu schwindelhaften Geschäften verleitete, so geben ihm die Ereignisse durchaus recht. „War es etwa eine Schande, in meinen Diensten zu stehen?" fragt der Kammerherr aber mit der ganzen Naivetät seines Mangels an Verständnis dafür, daß Leute in minder behaglicher Lebensstellung als die seine naturgemäß unternehmungslustiger sind. Monsens Antwort bedeutet einen Höhepunkt des Stückes; nicht der champagnerschlemmende Parvenu, das beleidigte Volksgewissen spricht da: „Haben Sie ein einziges Mal probiert, was die Leute ertragen müssen, die sich für Sie abschinden drinnen in den Hochwäldern und auf und längs den Flußläufen, während Sie in Ihrer warmen Stube sitzen und die Früchte ernten? Können Sie es solch einem Manne verdenken, daß er sich empor arbeiten will?" Für derlei Argumente ist Bratsberg taub. Er bleibt bei seiner meist zutreffenden Meinung, daß man ein großes Vermögen in kurzer Zeit „nicht mit so ganz reinen Händen zusammenscharrt; — ich meine nicht der Welt gegenüber, Gott bewahre! die Gesetze kann man ja streng beobachten; aber gegenüber dem eigenen Bewußtsein" ... „Es ist schlechterdings keine Ehrensache, hier ein glücklicher Geschäftsmann zu sein, im Gegenteil, hätte ich fast gesagt." Angesichts solcher Vorgänge pocht der Kammerherr auf die altüberlieferte Ehrenhaftigkeit seiner Familie, aber Fjeldbos Frage, wann diese auf die Probe gestellt worden sei und ob sie dann auch einer Versuchung

widerstanden hätte, wurde bereits durch Erik Bratsberg in ungünstigster Weise beantwortet. Dem Sohne Monsens schlug alles fehl, denn seine Geistesgaben sind sehr mäßige, der Sohn des Kammerherrn sucht, da er als Kaufmann Schiffbruch leidet, durch eine Wechselfälschung Frist zu gewinnen. So ging die vererbte Familienehre bei der ersten schweren Prüfung in die Brüche. Diese Erfahrung beugt den Stolz des Kammerherrn. Er bleibt jedoch strenger Ehrenmann und würde es verweigern, Erik durch eine Lüge, die Anerkennung der gefälschten Unterschrift, vor dem Strafgesetz zu retten; persönlich trifft ihn kein Vorwurf.

Dies ist um so mehr hervorzuheben, als selbst Fjeldbo, sonst das Sprachrohr des Dichters, wiederholt die Unwahrheit zu gutem Zweck anwenden zu dürfen glaubt. Dem Kammerherrn redet er ein, Stensgårds Schlachtruf gelte nicht ihm, sondern Monsen, dem Rechtsanwalt gegenüber leugnet er überhaupt an Thora zu denken, mit der er bereits heimlich verlobt ist, wie er dies auch dem Vater seiner Braut verschwieg, so daß Bratsberg ihn nicht mit Unrecht hinterhältig nennt. Auf Thoras Vorwurf, warum er ihr Stensgårds Absichten verheimlicht habe, entgegnet Fjeldbo: „Wenn ein Habicht den Taubenschlag umkreist, so hütet und beschützt man sein Täubchen, aber man ängstigt es nicht.“ Jedoch im selben Stück rebelliert Selma gegen ein solches Bevormundungssystem übertriebener Sorgfalt entschieden. Ihr Mann und ihr Schwiegervater vereinten sich, um sie von jeder Widerwärtigkeit fernzuhalten, sie sei „zu zart, um Lasten zu tragen“, deshalb erfährt sie nichts von ernsten Angelegenheiten, bis es zu spät ist. Da schreit sie endlich auf: „Wie hab' ich nicht gedürstet nach einem Tropfen eurer Sorgen! Aber bat ich, so hattet ihr nichts anderes als einen feinen Scherz, um mich damit abzuweisen. Ihr zogt mich an wie eine Puppe. Ihr spieltet mit mir, wie man mit einem Kinde spielt. O, ich hätte doch mit Jubel das Schlimmste getragen, ich besaß Ernst und Sehnsucht nach allem, was da stürmt und emporhebt und erhöht.“ So lange der Kammerherr in einer vornehmen Zurückgezogenheit sein Ideal erblickte, konnte er dies Verlangen weder begreifen noch berücksichtigen. Jetzt entschließt er sich, in die Firma seines Sohnes einzutreten, um zu erweisen, auch diese Tätigkeit könne im Gegensatz zu Monsens trügerischem Gebaren ehrenhaft ausgeübt werden. Er und Selma verzeihen dem reuigen Sünder

Erik; allerdings hinterläßt dies kurzer Hand abgetane Herabdrücken von tragischen Konflikten zwischen Vater und Sohn, wie zwischen Mann und Frau zu einem Familienversöhnungsfest in Ifflands Manier recht gemischte Eindrücke.

Die originellste, vorzüglichste Figur des Lustspiels ist Daniel Heire. Manche Züge zu diesem Bilde des bankerotten Kaufmanns, der nun die Lauge seines Witzes über alle ausgießt, die angesehen blieben oder dies werden möchten, während er mit dem nagenden Gefühl der Verarmung umherschleicht, mögen der traurigen Wirklichkeit des Vaters unseres Dichters entlehnt sein. Die Art der Rechtsbeziehungen zwischen Heire und Bratsberg bleibt übrigens sehr unklar. Es scheint, der Kammerherr habe das alte norwegische Gesetz zur Anwendung gebracht, wonach jedes Familienglied berechtigt ist, verkauften Grundbesitz noch nach Jahren dem Käufer gegen Erlag des ursprünglichen Kaufpreises (ohne Rücksicht auf den inzwischen vielleicht gestiegenen Wert) wieder wegzunehmen. Nur daraus, daß selbst Monsen dem Kammerherrn keinen ernstlichen Vorwurf aus dieser Angelegenheit macht, kann man schließen, Heire habe den Verlust seines Reichtums lediglich sich selbst zuzuschreiben, wozu der von tiefer Erbitterung erfüllte Raisonneur allerdings keine Lust bezeigt. Er zieht es vor, über alle loszuziehen und nichtsdestoweniger bei allen zu schmarotzen. Monsens Champagner trinkt er so gern wie den des Kammerherrn, dabei schont er den einen so wenig als den andern. Seine größte Freude bildet es, die Leute untereinander zu verhetzen, damit ihr Wohlbehagen jedenfalls gestört werde. Daniel Heire vertritt sozusagen den Chor des antiken Dramas, er gibt als relativ Unbeteiligter sein bitteres Urteil ab, einen immerhin beachtenswerten Beitrag zur richtigen Abschätzung dieser ihm verhaßten Gesellschaft. Hier bedient sich Ibsen zuerst der Charakteristik einer Figur durch eine bestimmte Phrase; so drängen sich in Heires „Genug“ eine Fülle von Empfindungen, herbe Entrüstung und mitleidig überlegene Verachtung seiner Umgebung zusammen, so hat Aslaksen seinen ständigen Spruch: „Das liegt in den lokalen Verhältnissen.“

Aslaksen bietet die notwendige Ergänzung zu Daniel Heire, dessen soziales Mißvergnügen dadurch erst Gewicht erhält. Der Buchdrucker gehört zu den unteren Schichten des geistigen Prole-

tariats, wie Stensgård dessen oberste Stufen repräsentiert; daneben stellen Monsen und Heire die Gegensätze des empor- und des herabgekommenen Geldmenschen dar. Aslaksen besitzt einen sehr triftigen Grund, alles aus den lokalen Verhältnissen zu erklären: sein eignes Schicksal. Ursprünglich Handwerker, soll er auf Heires Kosten seine guten Anlagen zum Studenten zeigen dürfen; doch nach einem Jahr falliert der Protektor und der Buchdrucker muß zu seinem Setzerkasten zurück. „Nach etwas dergleichen ist der alte Stand nicht mehr der alte Stand," meint er sehr mit Recht. „Da drinnen, wo sie nun sitzen und anstoßen und Toaste ausbringen, da saß ich auch, war wie einer von den andern; trug feine Kleider", jetzt muß er im Vorzimmer warten, obwohl er sich gewöhnte, diese Leute als seinesgleichen zu betrachten. „Gut, ich werde warten, bis meine Zeit kommt." Mehr nach dieser Richtung durchgebildet, hätte dies Opfer gesellschaftlicher Organisation oder richtiger Desorganisation den Mittelpunkt einer modernen sozialen Tragödie abgeben können; Ibsens Aslaksen wird bloß eine verkümmerte Existenz, voll Neid wie Heire, kein Revolutionär. Seine kranke Frau, sein verkrüppeltes Kind sind neben ihrer tristen Realität zugleich symbolisch für die kranke, verkrüppelte Seele des Mannes, dem seine Bildung nur zur Herausgabe eines nach sehr praktischen Prinzipien redigierten Blattes verhalf. Das große Publikum erhalte eine Zeitung, dieses sei aber das schlechte und wolle ein schlechtes Blatt, darin erblickt er das Geheimnis des journalistischen Erfolges. Sehr charakteristisch fragt er Lundestad, ob dessen Artikel grob sei, und entgegnet, als dieser verneint: „Einerlei, ich nehme ihn dennoch auf." Seine unerträgliche innere Zerfallenheit treibt ihn dem Trunk in die Arme; wenn er nur mittrinken darf, geht er für andere Wein bestellen und Gläser holen. Sieht man aber zum Schluß Erik Bratsberg vollständig gerettet, den Dummkopf Bastian als Bräutigam der wohlhabenden Witwe Rundholm und daneben den armen Teufel Aslaksen, der schon über das Versprechen des Kammerherrn, sein kleines Blättchen zu unterstützen und die Erlaubnis an der Tafel teilzunehmen entzückt sein muß, so fühlt man lebhaft, wie die Lebensstellung der Eltern zumeist über die Zukunft der Kinder entscheidet.

Jedenfalls geht dieser Schluß gar zu schablonenmäßig vor sich: die Bösewichter Monsen und Stensgård werden bestraft, drei Brautpaare vereinigt, die Ehe Eriks und Selmas neu geleimt und den

Wirrwarr beendet ein fröhliches Diner. Es scheint manchmal, als wolle Ibsen nebst seinen Landsleuten auch sich selbst verhöhnen, wenn er dem jungen Streber den gleichen Glauben an sein Ich verleiht, durch den Håkon so unerschütterlich fest wurde. Wie der König zu Skule spricht Stensgård zu Fjeldbo: „Für dich würde es freilich Verrücktheit sein; aber ich, siehst du, ich habe hier auf Gottes schöner Erde eine Tat zu vollbringen; ich lasse mich nicht abschrecken durch Gerede und Vorurteil." Wie Brand pocht der Rechtsanwalt darauf, daß „der Wille eine Weltmacht" sei, und Willens hat er quantum satis. Wie schon im Peer Gynt zeigt auch hier der Glaube an sich selbst seine dunkeln Schattenseiten. Das von Ibsen so oft empfohlene Durchsetzen der eigenen Persönlichkeit wird in dem skrupellosen Karriere-Jäger zur Karikatur verzerrt und damit indirekt auf wohl zu beachtende Schranken verwiesen. Stensgård mutet überhaupt oft wie eine kecke Parodie Brands und Peers an; phantastisch und rasch in seinen Plänen wechselnd wie dieser, dabei willenszäh wie jener, stellt er die äußerst moderne Lebenslosung des Egoismus auf: „Unser Recht ist unsere Pflicht", während Fjeldbo der ernsten Verantwortung sich bewußt ist, die sagen muß: Unsere Pflicht ist unser Recht. Zugleich drängt sich wieder die Frage vor, wie weit der Mensch überhaupt Herr seiner Handlungen, Schöpfer seiner Taten sei. Schon Brand und Peer Gynt durften die Erklärung ihres Verhaltens durch äußere Umstände, Herkunft und Erziehung beanspruchen; klar und scharf wird dies hier von Fjeldbo betont. Weil die Menschen im „Bund der Jugend" keine das Durchschnittsmaß überragenden Naturen sind, werden sie in jeder Hinsicht durch die Verhältnisse gelenkt und gemodelt. Der Arzt weiß am klarsten, er verdanke seine größere Ehrenhaftigkeit Stensgård gegenüber vorzüglich dem Milieu, den Lebensbedingungen, die sich für ihn „so außerordentlich günstig" gestalteten, daß seine Wünsche stets mit dem Erreichbaren in Einklang blieben. Man sorgt zu viel für die Ausbildung der Talente, zu wenig für die Kräftigung des Charakters, meint Fjeldbo; an Stensgård und Aslaksen bewährt es sich. Der Zufall der Geburt zusammen mit der Art der Erziehung bestimmen in der Regel den Charakter des Menschen und was er vollbringt, hängt weniger von ihm ab als vom Schicksal, das über ihm waltet, blind oder sehend, wir wissen es nicht. „Das sind wunderliche Wirrungen," meint

Aslaksen, und „so verwünscht verwickelt“, daß er nicht vermag, „das alles ins Klare zu bringen.“

„Wollen heißt wollen müssen“, spricht der Weise Maximos am Schlusse des weit ausgesponnenen, doppelteiligen Dramas „Kaiser und Galiläer“. Schon im Sommer 1864 faßte Ibsen, kaum in Rom angelangt, den Plan, Julian Apostata in den Mittelpunkt einer Dichtung zu stellen. Ende September 1864 teilte sein Freund seit den Tagen des „Andhrimner“, Paul Botten-Hansen, der 1869 starb, im „Illustrered Nyhedsblad“ mit, Ibsen arbeitete an einer Tragödie „Julianus Apostata“. Während der ganzen römischen Zeit sammelte Ibsen mit Bienenfleiß historisches Material und erwog im stillen den Plan der Dichtung. Geschrieben wurde das Doppeldrama „Cäsars Abfall“ und „Kaiser Julian“ erst nach manchen Umgestaltungen in Dresden und Berchtesgaden vom Winter 1871 bis zum 16. Februar 1873. Mitte Oktober 1873 erschien „Kaiser und Galiläer“ im Buchhandel. Die Kritik nahm es kühl auf und es vermochte nicht die Bühne zu gewinnen. Auch jetzt noch wirkt es mehr auf den philosophisch veranlagten Kopf als auf den naiven Leser. Es ist ein Werk voll dunkler Mystik, wie sie schon in den „Kronprätendenten“ auftaucht, im „Brand“ und „Peer Gynt“ vielfach wiederkehrt und hier ihren Höhepunkt erreicht, um dann scheinbar aus den modernen Schauspielen der nächsten Dezennien zu verschwinden, bis sie vom „Baumeister Solneß“ an neuerlich für jeden unverkennbar hervorbricht. Jedoch auch ein mit fatalistischen Ideen durchtränktes Werk; eine Art Schicksalstragik, die bei Frau Inger und Skule am deutlichsten zu Tage trat, wurde hier zum schärfsten Ausdruck gebracht und damit abgeschüttelt. Ibsen wird meist als der unbedingte Verfechter eines extremen Individualismus betrachtet und es leidet keinen Zweifel, daß er es sein möchte. Er schätzt das Recht des Einzelnen so hoch, daß ihm die mindestens ebenso berechtigten Ansprüche der Allgemeinheit oft bloß als lästige Hemmnisse des freien Auslebens der Persönlichkeit erscheinen. Weil er die zeitlich bedingten Staatsformen, wie billig, nur als Hindernisse der Ausbildung echten Menschentums betrachten kann, treibt er dies bis zu dem Extrem, den Staat als solchen zu verwerfen. Die politische und moralische Anarchie wird ihm zeitweilig zum Ideal; darum beklagte er sich 1871 bitter, daß der Pariser Kommune-Auf-

stand ihm seine vortreffliche Nichtstaatsidee so entstellt und verdorben habe. Er war von den Insurgenten, die er vornehmlich aus den Berichten der siegreichen „Versailler" kannte, ebenso enttäuscht wie sein Julian von den Neuheiden. All das beruht nun auf dem Glauben an die tatsächliche intellektuelle Selbständigkeit, an die Willensfreiheit. Soll die Menschheit, wie Brand und sein Dichter verlangen, durch den Willen umgestaltet werden, dann muß vor allem ihre Fähigkeit, aus freiem Entschluß zu wollen, feststehen. Gerade Ibsen vermag sich aber der modernen Kenntnis nicht zu verschließen, ein solches liberum arbitrium indifferentiae, eine unbeschränkte Kraft selbsttätiger Entscheidnng sei den Menschen nicht verliehen. Körperlich und geistig schleppen sie das Erbteil früherer Generationen mit sich herum, zudem wirken äußere Lebenslage, Umgebung, Erziehung so tief ein, daß man mit Goethe fragen muß: „was ist dann an dem ganzen Wicht original zu nennen?" Sind die Handlungen des Menschen die Folgen seines Willens oder mit der Notwendigkeit eintretenden Ergebnisse unentfliehbarer Einflüsse der Vererbung und des Milieu? Sehr verschieden lauten die Antworten Ibsens in verschiedenen Perioden seines Lebens, weil ihn selber der Zweifel darüber nicht ruhen läßt. Er deutet die Taten des Menschen aus dessen Milieu und kann doch zugleich der Versuchung nicht widerstehen, die volle Freiheit des Entschlusses für den Einzelnen in Anspruch zu nehmen. Hier erinnert seine Auffassung am ehesten an jene theologische Auskunft, man könnte sie auch eine Ausflucht nennen: Alles ist vorher bestimmt und doch ist die Willensfreiheit jedermann gegeben. „Ich glaube an die freie Notwendigkeit", erklärt Maximos; „noch rätselhafter" meint da der Leser wie Julian, allein dem liegt eine freilich unbeweisbare, tiefsinnig verlockende Anschauung zugrunde. Es ist die Annahme des geheimnisvollen Weltwillens, der sich sein Werkzeug zu bestimmtem Zweck erkiest. Es tritt ins Leben mit einer Aufgabe belastet, wie es derselben nachkommt, das steht bei ihm, doch wie immer es sich gebärdet, das Ergebnis bleibt stets das gleiche, voraus festgestellte. Diese Anschauung hat sich seit den „Kronprätendenten" allmählich ausgebildet, aber nur in einem Sinne zugeschärft, der keinen gütigen Vater, sondern einen strengen unpersönlichen Gebieter über den Menschengeschicken walten fühlt. So entbehrt der Mensch nicht der Freiheit und ist zugleich bloß ein Vollstrecker des Planes höherer Gewalten, nicht ihr machtloses Spiel-

zeug, aber dennoch nur der Diener fremden Willens. Er kann seine Aufgabe freudig fördern oder ihr unwillig trotzen, vollbringen muß er sie, ob positiv für sie eintretend oder ob negativ im Bestreben ihr entgegenzuwirken.

Julians welthistorische Mission bestand darin, das in Verfall geratene Christentum zu regenerien. Diese Sendung muß er erfüllen, sei es nun, daß er seiner eigentlichen Bestimmung gemäß als Verkünder des reinen Gotteswortes, sei es, daß er als christlich gesinnter Herrscher die Kirche von ihren Ausartungen reinigt und befreit, sei es endlich, wie dies tatsächlich geschieht, indem er, wider den Stachel löckend, als Verfolger des Glaubens auftritt. Dadurch sondert er lediglich die Spreu vom Weizen und ruft sehr gegen seinen Willen bloß um so sicherer dasselbe Resultat hervor: die Neubelebung des in Versumpfung verfallenen, echt christlichen Geistes. Bei den trotz aller Bedrohung standhaft Bleibenden und den erst durch die Bedrohung ihres Christentums sich bewußt Werdenden bewirkt gerade Julians Feindseligkeit eine Stärkung im Glauben. Die Sektenspaltungen verschwinden. Die faulen Äste ersticken nicht mehr den gesunden Stamm, nur sie fallen vor der Axt, der Baum selbst grünt herrlicher als zuvor. So hat der Kaiser doch für den Galiläer gearbeitet; indem er sich dem Reich Christi entgegenstemmte, tat er mehr für dessen Ausbreitung, als alle seine Vorgänger. Makrina sagt ihm dies ins Gesicht. Auch Basilios enkennt an Julians Totenlager dessen Mission und schaudernd fügt seine fromme Schwester hinzu: „Das Geheimnis der Auserwählung ist furchbar", wie der Seher Maximos Kain ein „Opferlamm der Auserwählung" nannte. Es stand Julian frei, der eifrigste Vorkämpfer oder der glühendste Hasser des neuen Glaubens zu werden; eine Persönlichkeit wie die seine, mußte im einen wie im anderen Falle tiefgehende Wirkungen üben, das Ergebnis jedoch, was immer er tat, das gleiche sein. Auf die kürzeste Formel gebracht, würde der Inhalt der Tragödie lauten: Julian erfüllt gegen seine Absicht die ihm zugedachte Rolle als Erneuerer des Christentums. Er begriff sein Amt, da er, nach Gallos' Erwählung zum Cäsar, den Kaiser Konstantios bat: „O laß mich gehen, die Welt zu läutern." Indem er sich später dieser Aufgabe widersetzt, wird er wie Kain und Judas Ischarioth lediglich einer der „Eckteine unter dem Zorn der Notwendigkeit." Selbst eine mit der größten Machtvollkommenheit ausgerüstete Herrschergewalt vermag sich dem Strom der Zeit nicht erfolgreich in den Weg zu

stellen; solche für ihn bittere, für uns erfreuliche Wahrheit wird durch Julians Geschick uns und zum Teil auch ihm klar. Zuerst dämmert ihm diese Erkenntnis als beim neuerweckten Dionysos-Festzug statt reiner Jungfrauen und würdiger Greise bloß Dirnen und Taugenichtse seinen Weg umdrängen: „Wo ist die Schönheit geblieben? Kann ihr der Kaiser nicht gebieten, wieder aufzustehen und sie steht wieder auf?" Mehr und mehr wächst seine Enttäuschung, bis er fallend bekennen muß: „Du hast gesiegt, Galiläer!" Der Geist des Zeitalters war stärker als der Wille des Weltherrschers; die Bestrebungen des Individuums zerschellen an der unerbittlichen Notwendigkeit des Entwicklungsganges der Menschheit.

Für den Propheten des Individualismus Ibsen bedeutet dies Geständnis selbst eine tragische Niederlage seiner Lieblingsansichten und vielleicht schädigte der Widerwille, mit dem er sich diese Erkenntnis abrang, die dramatische Strafheit und Wirkung seiner Schöpfung. Verschiedene Absichten sind in den neun Jahren durcheinandergewirrt worden. Statt den Gegenstand so klar und monumental herauszugestalten, wie es dem Grundgedanken entsprochen hätte, fügte er so viel sonderbare Schnörkel hinzu, daß die naturgemäßen Grundlinien zwar nicht völlig vermischt wurden, aber zurücktraten, bis ihre Bedeutung minder einleuchtend hervorsprang. So stellt sich das Werk schließlich als weit bedeutsamer für die Psychologie des Menschen Ibsen, denn für die lebendige Kunst dar; der Biograph wird dabei viel ausführlicher zu verweilen haben, als der Ästhetiker. Dieser muß einräumen, „Kaiser und Galiläer" sei das am größten gedachte, jedoch am schwächsten ausgeführte Werk der Mannesjahre Ibsens. Schon die Form des zweiteiligen, zehnaktigen Schauspiels schädigt seine Einheitlichkeit. Lebhafte, Spannung erweckende Handlung mangelt, packende, dramatische Kontraste finden sich, aber nicht genug. Statt eines Gegenspielers hat Julian zehn und das bedeutet, da keiner von diesen ein tieferes Interesse erregt, nicht viel mehr als gar keinen; zudem wirkt der Held selbst, gleich Peer Gynt, mehr abstoßend als anziehend, denn er ist eben kein Held. Ein Grundgesetz der Kunst wurde ferner verletzt, indem der zweite Teil weitaus schwächer geriet als der erste. Die Anteilnahme erlahmt, statt sich zu steigern. Bei alledem reizt die Tragödie Julian Apostatas den literarischen Feinschmecker als ein gewichtiges Werk, ja einzelne Szenen, wie der Tod der Helena, wie Julians Abfall,

wie der Einsturz des Apollotempels zu Antiochia müssen auch von größter theatralischer Wirkung sein. Im Grunde ist ja ein maßgebender Gegenspieler vorhanden, jedoch er bleibt hinter den Coulissen und wird nur durch die Boten seiner Macht sichtbar: der Galiläer. Durch die seltsamen Widersprüche im Charakter Julians, durch eine gewisse hastige, fahrige Nervosität erscheint er, der Sohn eines andern Decadence-Zeitalters, gelegentlich als ein hochmoderner fin-de-siècle-Mensch, obwohl dieser Typus vor dreißig Jahren noch unbekannt war; das Wort ist rasch wieder vergangen, aber was es bezeichnete, leider geblieben. Vielleicht ging es dem Dichter so, wie sich dies bei ihm öfter wiederholt, daß ihn, den Individualisten, das psychologische Problem einer interessanten Mischung widerstreitender Charaktereigenschaften bald mehr anzog, als die im Stoff zu gestaltende Idee; um so notwendiger wird es, daß die nachspürende Kritik das ursprünglich vorwaltende philosophische Grundmotiv dieser Dramen aus solchen subjektiven Verwicklungen herausschält und nachdrücklich seine typische Bedeutsamkeit betont.

Den tiefsten Gedanken nicht im Stoff gefunden, sondern erst hineingetragen zu haben, bildet das größte Verdienst des Dichters. Ideen Hegels (schon aus einem Gespräch Ibsens mit Georg Brandes geht seine Bekanntschaft mit diesem Philosophen hervor) waren dabei von Einfluß. Das Schema der Trichotomie ist echter Hegel. Der Umschlag des Sein ist sein Gegenteil und das aus dieser Vernichtung des Seins im Nichtsein neuhervorgehende Werden, das höhere dritte, das die fruchtbaren Momente der beiden alten Gegensätze in sich begreift und zugleich über beide hinausgreift, entspricht ganz Ibsens Schema von den drei Reichen. 1870 war die Jahrhundertfeier der Geburt Hegels in zahllosen Festartikeln, Festreden und Broschüren begangen worden. Ein so eifriger Zeitungsleser wie Ibsen brauchte also nie eine Zeile von Hegels Werken angesehen zu haben und konnte doch von Grund aus von ihm ebenso beeinflußt sein, wie es heute viele von Nietzsche sind, obschon sie keines seiner Werke lasen. Am 30. April 1873 urteilt übrigens sein Brief an Brandes sehr abfällig über John Stuart Mill und darüber, daß man es wagen könne, „über Philosophie zu schreiben, ohne Hegel oder die deutsche Wissenschaft überhaupt zu kennen.“ Auch Schopenhauer scheint ihm nicht fremd geblieben zu sein, seine Lehre vom Primat des Willens mußte den Dichter anziehen. Hanstein erinnert mit Recht an die drei

Epochen in Lessings „Erziehung des Menschengeschlechts.“ Diesen Gedanken vom dritten Reich drückt der Seher Maximos so aus: „Das erste ist jenes Reich, das auf den Stamm des Baums der Wissenschaft gegründet ward; das zweite, jenes, das auf den Stamm des Kreuzes, das dritte ist das Reich des großen Geheimnisses, das Reich, das auf den Stamm der Wissenschaft und des Kreuzes zusammen gegründet wird, denn es haßt und liebt beide und es hat seine lebendigen Quellen in Adams Hain und in Golgatha.“ In jener mystischen Beschwörungsszene, deren Sinn wohl auch deshalb so dunkel ist, weil sich dem Dichter die letzten großen Weltfragen selbst das ungelöste Rätsel darstellten, täuscht sich Maximos, wenn er bereits das dritte Reich vor der Türe glaubt und doppelt steigert sich seine Verblendung, falls er annimmt, Julian solle dasselbe als Triumphator heraufführen. Wird wirklich jedes der drei Reiche begründet durch einen der „drei großen Helfer der Verleugnung“, dann müßte auch der dritte wie Kain und Judas es durch sein Widerstreben als „Schlachtopfer der Notwendigkeit“ fördern. Kann dieser dritte, obgleich anwesend, sich beim Symposion nicht zeigen, so mag er, das sagt auch Maximos, ebensowohl noch gar nicht geboren, als unter dem Lebenden sein. Freilich lebt er, dann wäre es Julian. Das erkennt dieser denn auch klarer als sein Lehrer, der sich vielleicht nur scheut, es auszusprechen, darum ruft er: „Ich trotze der Notwendigkeit! Ich will ihr nicht dienen! Ich bin frei, frei!“ Und im Widerspruch zu dem ihm vorgezeichneten Lebensgang, nimmt er die vom verhaßten Kaiser dargebotene Nachfolgerschaft an. Durch seine freie Tat wird er Cäsar, sich zum Verderben!

Diese Szenen stehen im Mittelpunkt von „Cäsars Abfall“ und sie bilden den Kernpunkt des Werkes. Im ersten Akt hat den Jüngling die Macht, im zweiten die Weisheit enttäuscht, so glaubt er, in Wahrheit hat ihn die Hoffnung getrogen, da oder dort die erste Rolle zu spielen. Nun ist er der Bücher übersatt, christliche und heidnische Weisheit ekelt ihn an, der beide durchgekostet. Wie Nora wartet er auf das Wunderbare. Dies Verlangen, die Grenzen zu überfliegen, statt sie mit zäher Geduld zu erweitern, treibt Julian zu Maximos, ihn, den innerlich Zerrissenen, Schwankenden, Zweifelnden, dem Wunder die geistige Gesundheit wiedergeben sollen. Wie bezeichnend sagt er da, von den Blutzeugen der Kirche sprechend: „Es ist in Wahrheit keine geringe Sache, so große Schmerzen, ja

selbst den Tod zu leiden um seiner Meinungen willen." Der norwegische Text wird verwaschen, ja entstellt, wenn die Übersetzung „meninger" durch „Überzeugungen" wiedergibt. Julian kennt nur Meinungen, die Blutzeugen freilich hatten Überzeugungen, darum fiel ihnen der Todesmut leicht. Weil der innerlich stets unsichere Julian nur wechselndes Meinen besitzt, darum imponiert ihm die feste Überzeugtheit der Christen im zweiten Teil so sehr. Überzeugt ist Julian höchstens von seiner eigenen Bedeutung. Der zur Eitelkeit entartete Ehrgeiz ist das Beständige im Wechsel seiner Ziele. Zu den Freunden Basilios und Gregor äußert er, Cäsar Gallos und er würden die Weltherrschaft teilen. Soll Gallos und nicht Julian Herr über die Körper werden, so will Julian Herr über die Seelen sein. Um die Geister der Menschen zu beherrschen, ruft er die Geister des Abgrunds. Julian wird den „heimlichen Kaiser" nicht los. Er will über Moses, Alexander und Jesus von Nazareth hinaus, durch das reine Weib, das ihm verheißen ist. Mit ihr will er der Stammvater eines neuen Geschlechtes „in Schönheit und Gleichgewicht" werden; das sind jene Eigenschaften, welche ihm — fehlen. So nimmt sein hier bereits irrsinniger Ehrgeiz die Idee des dritten Reiches eigentlich schon voraus, noch ehe Maximos sie aussprach. Er fühlt „ein rätselhaftes Band" zwischen sich und den Jugendfreunden, wobei auf Makrina angespielt wird, aber er mißversteht es. Julian vermag die Forderung des Knopfgießers nicht zu erfüllen, seinen Beruf nicht zu ahnen. Alle seine Auslegungen sind irrig, eben weil er zu stolz auf seine Geisteskraft ist. Die Freunde kennen nur die Wege des Wissens und des Glaubens, er will den dritten Weg des mystischen Erfahrens gehen. Er will die Natur zwingen, ihm die Geheimnisse der Vergangenheit und Zukunft zu enthüllen, will auf einem ungangbaren Weg über unsere Kraft hinaus. Allein sie läßt sich des Schleiers nicht berauben, und da man ihr abnötigen will, was sie nicht offenbaren mag, gibt sie Antworten, die täuschen können, nicht müssen. Wer verbotene Pfade wandelt, darf sich nicht beklagen, wenn sie in die Irre führen. Der sterbende Kaiser beschwert sich mit melancholischer Bitterkeit: „Der Weltwille hat im Hinterhalt nach mir gelegen," allein zu Ephesos legte Julian sich in den Hinterhalt gegen den Weltwillen. Doch er war nicht der Mann, der solches wagen durfte. Der Beginn der nächtlichen Feier verwirrt ihn, aber treffend entgegnet

Maximos: „Die Sünde ist nur in deinem Auge für das Sündige.“ Julian hat nicht den reinen Sinn für Schönheit, ihn erfaßt der Taumel der Sinne. Er ist weder groß, noch stark, auch nicht rein an Sinn und Körper, wie der Magier gefragt hatte. Aber auch Maximos selbst irrt, wenn er meint, im Rausch künstlich erzeugter Extase könne das dritte Reich gegründet werden. Singen die Mädchen in der Vorhalle: „Nacht die Sehende — Spannt ihr Garn fein — Lust die lachende — lockt dich hinein,“ so ist dies ein klarer Kommentar des Dichters zu dieser Szene, allein der Mädchenchor kann das nicht sagen, was sogar Maximos nicht weiß. Und nun spricht die „Stimme im Lichtkreis“. „Um dem Geiste zu dienen,“ sei Julian geworden, sein ganzes Leben ist eine Auflehnung hiegegen, er dient sich und nur sich, obwohl diese Antwort klar genug ist. Von verderblichster Zweideutigkeit, ja Dreideutigkeit ist hingegen der Bescheid auf die Frage: „Was ist meine Bestimmung?“ „Du skal grundfaeste riget.“ Das Wort grundfaeste hat zwei Bedeutungen, die freilich nahverwandt sind; es heißt „gründen“ oder „auf festem Grunde bauen“. Wollte die Stimme sagen: „Du sollst das Reich begründen,“ so konnte sie sich des eindeutigen Wortes „grunde“ bedienen, sie wählt jedoch absichtlich das mehrdeutige „grundfaeste“; dies kann heißen, ein neues, drittes Reich begründen, allein ebensogut kann gemeint sein die Grundlagen des alten Reiches befestigen, und welches der beiden alten Reiche, das heidnische oder das christliche, ist dann bezeichnet? Julian fühlt dies sofort und fragt nochmals: „Welches Reich?“ „Das Reich,“ wiederholt die Erscheinung, die unklar sein will (wie im Macbeth). Spricht ein so einsilbiger Geist vorher statt zwei Silben drei, so weckt dies Mißtrauen. Maximos wagt es, den Ausspruch zu deuten. Er entwickelt jetzt seine Idee von den drei Reichen und will berechnet haben, daß das dritte „vor der Türe steht“. Kain und Judas steigen herauf, allein der dritte kommt nicht. Und nun spricht Maximos, bei Julians Aufschrei „Das Reich? Grundfaeste riget,“ das entscheidende Wort der Autorität und — des Mißverstehens: „Das dritte Reich!“ An Julians Bahre wird er sich dessen erinnern und von sich reuevoll sagen: „Ihn geliebt und ihn verführt!“ So ist es, ob auch der Magier nach Menschenart gleich wieder die Last der Verantwortung von seinen Schultern abzuwälzen und auf die Notwendigkeit des Ge-

schehens hinüberzuschieben sucht. Er tat es, da er mit Bestimmtheit aussprach, was er nicht wußte, und dies, nachdem er eben noch ausgerufen: „Du bist wissender als ich." Redete da nicht auch die Eitelkeit des alles enträtselnden Zeichendeuters? Wird daher Julian das Opfer eigener, wie fremder Eitelkeit, die beide verhindert, das Richtige zu ahnen? Julian überschätzt sich und Maximos überschätzt ihn; des Magiers Berechnungen trügen eben. Julian ist nicht gleichwertig neben Kain und Judas, sondern minderwertig, ob auch mehrwertig neben dem tückischen, kraftlosen Konstantios und dem bloß körperstarken Gallos. Seine Aufgabe ist eine gewaltige, aber doch bescheidenere als jene, welche der Seher ihm beimißt und die Julian überraschend schnell aufgibt, ja vergißt. Nicht das dritte Reich herbeizuführen, das zweite zu befestigen ist sein weltgeschichtliches Amt, zu dem er berufen ist. Kaum aber tritt der Bote des Kaisers ein, da empfindet es Julian als Glück, das nur durch den Tod des Bruders mit Unglück gemischt erscheint, die Berufung zum Cäsar zu erhalten. In Konstantios' Botschaft heißt es wieder, Julian solle das Reich grundfaeste; der Kaiser meint offenbar befestigen, gegründet ist es ja längst. Julian müßte, wäre er so weise, bemerken, daß dies mit dem dritten Reich nichts gemein hat. Maximos, der minder Verblendete, warnt dreimal: „Zeichen gegen Zeichen!" Gregor und Basilios mahnen laut ab. Julian aber schwankt bloß aus Angst vor Gallos' Schicksal. Als frei Wollender wählt er den Purpur. Am Schluß dieser kräftig gesteigerten Szenenreihe nennt Julian der Cäsar sich auch jetzt einen „Weisheitsfreund", nun da er verblendet und sinnengierig jede Weisheit verleugnete. So ironisiert der Dichter sein Geschöpf. Julian hat gewählt sich zum Verderben: die Krone des Diesseits statt der Krone des Jenseits.

Wenn Lehrer und Schüler nach Jahren in der Mondscheinnacht bei den Ruinen des Apollotempels von Antiochia auf diese Beschwörungsszene zu Ephesus, deren sich Julian inzwischen unglaublicherweise gar nicht mehr erinnert hat, zurückkommen, dann ist Maximos vorsichtiger geworden und sagt, er wisse nicht, ob „der Rechte, der beide, den Kaiser und den Galiläer, verschlingen soll, in unseren Zeiten, oder ob nach Hunderten von Jahren" kommen werde. Julian hingegen vermeint nun derjenige zu sein, der als „Kaiser-Gott, Gott-Kaiser" das dritte Reich in positiver Weise be-

gründen soll, indes er nach seiner eigenen Auslegung jenes Geisterspukes nur zum Opfer für dies neue Reich berufen wäre. Es ist, als ob er und zum Teil auch Maximos jene Deutung einfach vergessen hätten, das bedeutet aber mehr einen argen Verstoß des Dichters als einen sonst unbegreiflichen Leichtsinn der Handelnden. Die tragische, selbstvergötternde Verblendung des Kaisers, die ihn dann auch die unpassendsten Mittel zu seinem neuen Zweck wählen läßt, verdeckt diesen Fehlgriff des Autors, kann ihn entschuldigen, aber nicht rechtfertigen. Denn auch schon im Schlußakt des ersten Teiles hat Maximos seine eigene Lehre vergessen, nennt Heidentum und Christentum „das Unvereinbare" statt das zu Überwindende, wirft Julian vor, „du willst versöhnen, was nicht zu versöhnen ist," heißt das Christentum „eine Sache, die sich selbst aufgegeben hat", kennt nur noch die Wahl „Kaiser oder Galiläer" und verführt seinen Schüler zum Rücktritt zum Heidentum. Hier spricht nicht der überlegene Weise, sondern ein fanatischer Anhänger der alten Götter. Maximos ist überhaupt mehr Orakelmaschine als lebender Mensch, unindividuell, abstrakt, hier wird er zudem noch völlig unlogisch. Die Figur fällt auseinander.

Die Zeit des dritten Reiches, das erkennt schließlich auch Maximos, war noch lange nicht gekommen. Julian geht freilich unter wie Kain und Judas, wider Willen der Notwendigkeit dienstbar, insofern also ein „Eckstein unter ihrem Zorne", doch nicht weil er dem dritten Reiche widerstrebte, sondern weil er vom Christentum zum Heidentum zurückschreiten, nach Maximos' Ausdrucksweise im zweiten Teil „den Jüngling wieder zum Kinde umschaffen" wollte, wodurch er das Mann-Werden der Menschheit nur verzögert hätte. Er fällt als Gegner und Opfer des zweiten Reiches. Es hätte in seiner Macht gelegen, im Bunde mit dem Galiläer Großes zu wirken, als Feind muß er dem Gekreuzigten unterliegen. Die Entscheidung, ob er den einen oder den anderen der beiden Wege wandeln wollte, stand bei ihm, hierin waltete Freiheit. Das beiden Pfaden gemeinsame Ziel, die Neubelebung des Christentums und dessen damit erst endgültig entschiedenen Sieg über die Antike, bestimmte Notwendigkeit. Allerdings ist dieser Sieg nicht als ein die Weltentwicklung abschließender zu betrachten, vielmehr muß und wird nach der Überzeugung aller, die in die vorschreitende Emporbildung der Menschheit Vertrauen setzen, jenes dritte Reich erstehen, in dem

auch Ibsen sein ersehntes Ziel fände. An der Leiche Julians verkündet Maximos, obschon er trauernd bekennt, Julian sei verführt worden, weil „alle Wunderstimmen mit zwei Zungen sprachen", gleichwohl mit ungebrochener Zuversicht: „Das dritte Reich wird kommen! Der Menschengeist wird sein Erbe wieder in Besitz nehmen." Die beiden Gegensätze Schönheit und Wahrheit müssen in ihrer Einseitigkeit überwunden, in einem höheren Dritten aufgehoben werden, soll die Menschheit die höchsten Stufen erklimmen. Solange diese beiden gleich wichtigen Bedingungen edler Existenz einander befehdend im Widerstreit verharren, bleibt das Erdendasein erbärmliches Stückwerk. Bisher erschienen sie nie vereint, sondern als scharf getrennte Weltanschauungen. Zu sehr generalisierend nannte sie Heine den Geist des Helenentums und den der Nazarener. Schönheitstrunkene Daseinsfreude und düstere Entsagung, Durchsetzen der Einzelpersönlichkeit und opfermutige Hingabe derselben zum Wohle anderer: diese streng geschiedenen Seiten der Menschennatur harmonisch zusammenklingen zu lassen, bildet das große, stets ungelöste Problem. Des Ödipos, der dies Sphinxrätsel löst, harren wir in der Nacht, wir vermeinen die Schritte des Kommenden in der Ferne zu hören, noch aber nahte er nicht.

Nach Neuprägung alter Formeln, nach einer wahren Schönheit und schönen Wahrheit verlangte es auch Julian. Zu Athen lernte er empfinden: „Die alte Schönheit ist nicht länger schön und die neue Wahrheit ist nicht länger wahr." Die neue, einer späten Zukunft vorbehaltene Zeit heraufzuführen, ist er nicht der Mann. Nicht bloß sein Jahrhundert war diesem großen Gedanken noch nicht reif, auch er war nicht aus dem Metall, aus welchem die weltumstürzenden Weltverbesserer geformt werden. Nie kommt Julian von den Einflüssen los, die Arthur Balfour, 1902 bis 1905 Englands Premier, in seinen „Foundations of belief" (1895) so glücklich das „psychologische Klima" genannt hat. Obwohl eine bedeutende Persönlichkeit, steht er doch tief unter den bahnbrechenden Männern neuer Entwicklungen, eher vergoldetem Messing denn lauterem Golde vergleichbar. Julian vermag nicht einmal den Anforderungen seines kaiserlichen Amtes gerecht zu werden und möchte unendlich mehr als dies leisten. Die Natur bestimmte ihn zum Rhetor, zum Manne des Wortes, im Widerspruch mit ihr machte er sich zum Kaiser, zum Manne der Tat. Der Philosoph wird zum Politiker, Julian

verfehlt seinen Beruf, indem er ihn erfüllt. In ihm waltet derselbe Widerspruch zwischen Wollen und Können (wenn gleich anders gewendet) wie in Jarl Skule; ihn erfaßt, beherrscht, verblendet und stürzt eine ungeheuere Eitelkeit. Er teilt sie mit Peer Gynt und mit Stensgård, wie diese denkt er eigentlich nie an andere, träumt nur von sich, dabei ist er weder sich selber treu noch sich selbst genug. Hat er nach Helenas Tod Maximos bei sich, so bedauert er, daß nicht auch Libanios da ist, denn er „möchte gern doch auch die Meinung anderer hören". Stets braucht er äußere Nachhilfe, Wunderzeichen und Orakel. Vergebens mahnt ihn Maximos: „Nimm dein Schicksal in deine eigenen Hände." Wenn die Verkündigungen schweigen, dann klagt er verzagend: „So ganz allein zu stehen!" Das kann er so wenig wie Skule ertragen. Wie dieser möchte er sich im Unglück vor den Bürgern und vor dem Heer nicht sehen lassen. Als Gott wollte er gelten, aber in der Stunde der Not stöhnt er: „Ich will etwas anrufen, das außer mir und über mir ist!" Das ist der Wollende nicht, auf den Maximos harrt. Julians dürftige, äußere Erscheinung müßte es ihm erleichtern, sich von den Freuden der Welt ab- und dem Dienst der unverfälschten Christuslehre zuzuwenden, statt dessen weckt sie bei dem häßlichen, schmächtigen Jüngling doppelten Stolz auf seine geistige Begabung. Es ist ihm versagt, sich durch körperliche Schönheit auszuzeichnen, wonach ihn (wie z. B. sein Gespräch mit Basilios in Athen andeutet) bei ursprünglicher Sinnlichkeit stark verlangt, geht er doch so weit, theoretisch selbst die Päderastie nicht ganz abzulehnen und dabei zu fragen, „ob die Wahrheit der Schönheit feind sein sollte". Doppelter Ehrgeiz treibt ihn, sich und andere durch Entfaltung glänzender Talente seine unscheinbare Außenseite vergessen zu lassen. Diese ihn immer stärker beherrschende Gemütsstimmung trägt wesentlich zu seiner Entfremdung vom Christentum bei, das solcher Selbstverhimmelung keinen Raum gewährt. Das Weib entscheidet über sein Leben oder vielmehr sein heimliches, aus Furcht vor Spott verborgenes, darum nicht minder heftiges, brünstiges Verlangen nach dem Weibe.

Himmlische und irdische Liebe ringen in ihm, Verlangen nach jenseitigen und diesseitigen Kronen. Sie symbolisieren sich in zwei Frauen, Makrina, der frommen Schwester des Büßers Basilios, und Helena, der üppigen Schwester des Kaisers Konstantios. Ein

Gesicht verhieß ihm das reine Weib, mit dem vereint er Wunder vollbringen könnte. Er selbst schwankt manchmal, ob damit nicht Makrina gemeint sei, die er nur aus ihren Briefen kennt wie sie ihn. „Eine volle ungebrochene Natur“ scheint ihm aus den Sendschreiben entgegenzutönen, „etwas, wonach ich mich lange gesehnt habe“, weil er nie etwas Volles und Ganzes war. Sein Herz neigt sich dieser Jungfrau mit der Liebe des Geistes zu, indeß er Helenas Schönheit mit gierigen Sinnen einsaugt, ohne Hoffnung sie zu besitzen. Als Leontes in jener schicksalsschweren Nacht zu Ephesus naht, ihn als Cäsar zu grüßen, treibt ihn seine Ruhmsucht sogleich zur Annahme. Durch Gregors und Basilios' leidenschaftliches Abmahnen erschüttert schwankt er, aber als der Bote ihm in des Kaisers Namen „das Unerreichbare“, Helena, zusichert, schreitet er über den blutigen Leichnam seines Bruders dem Throne zu. Er küßt die Hände des Mörders seines ganzen Geschlechtes, um von ihnen den Purpur und die Begehrte zu empfangen. Auch hier erliegt er einer Täuschung. Helena trog ihn, als sie ihm kundtun ließ, er sei stets der Mann ihrer Wünsche gewesen. Wäre nicht seine verblendete Eitelkeit, so müßte dies Geständnis der so rasch getrösteten Liebe des stattlich-schönen Gallos ihn, der von sich selbst sagt, kein anderes Weib habe ihn je geliebt, stutzig und mißtrauisch machen. Die ihm Bestimmte war Makrina, die untröstliche Braut-Witwe ihres Verlobten. Das zeigt sich, wenn er ihr, von der er so viel vernommen, gegen das Ende seiner Bahn zum erstenmal begegnet und sie sich sofort von verehrender Neigung für ihn erfaßt fühlt, wider ihren Willen. Ein weiblicher Bileam beginnt sie mit prophetischem Trotz und schlägt um in beweinende Anbetung. „Erste gewonnene Seele“ ruft der Kaiser frohbewegt. Das geistig hochstehende Weib vermag die ärmliche Hülle durchdringend den in ihm lodernden Geist zu lieben, während Helena den Gatten stets mit Abscheu betrachtete. Mit Makrina vereint wäre Julian ein würdiges Lebensziel erreichbar gewesen. Sie hätte ihn bei seinem wahren Lebenswerk, durch die Macht des Wortes und des Beispiels die christliche Kirche wieder in ursprünglicher Reinheit herzustellen, das Gottesreich fester zu gründen, mächtig gefördert. Sie hätte unerschütterlich an ihn geglaubt und ihm dadurch Kraft verliehen. Helena wird (was freilich dunkel genug angedeutet) von einem Priester der herrschenden Kirche zum Ehebruch verführt. In ihren

Fieberphantasieen verrät die durch den kaiserlichen Bruder Vergiftete dem ergrimmt aufhorchenden Julian diese bitterste Kränkung seiner Mannesehre zugleich mit dem Bekenntnis, sie habe zwar den kräftigen Gallos, nie aber den gelehrten, aufgezwungenen Gemahl geliebt. Es ist jedoch irrig und mit aller Chronologie im Widerspruch, wenn Schlenther Gallos für den Vater des in ihrem Schoß sich regenden, mit ihr sterbenden Kindes der Sünde erklärt; Julian und Helena weilen ja bereits einige Jahre als Vermählte in Gallien und Gallos starb schon vorher. Auf des Cäsars Wink unterläßt der Arzt Oribases jede Hilfeleistung und Helena stirbt.

Diese fürchterliche Enttäuschung steigert Julians Abneigung gegen die Kirche zum Haß; zum Abfall von ihr wie von Konstantios entschließt er sich dennoch erst, als er sein Leben unrettbar verloren weiß, falls er sich nicht zum Kaiser ausrufen läßt. Julian ist nicht der Mann des raschen, mutigen Entschlusses, Zweifel und Bedenken lähmen seine Tatkraft. Als sein Bruder und er eine Kirche über den Gebeinen des heiligen Mamas erbauen, wird Gallos' Flügel fertig, seiner nie, denn erst will er ihn nach einer eigenen, untauglichen Methode aufführen (wie er später das Römmerreich nach einer solchen umgestalten möchte) und schließlich entdeckt er, Mamas sei gar kein Heiliger gewesen (wie er dann das Christentum überhaupt verwirft, für das er vordem laut Zeugnis ablegte). Dieser kleine Zug charakterisiert eben den ganzen Julian: nie fühlt er sich einer Sache sicher, stets grübelt er zuviel und zweifelt. Und darum ist er auch feige, nicht in der Schlacht, wo er Knodomar überwindet, wie Skule fehlt ihm der moralische Mut. Höchst unwürdig war deshalb stets sein Verhalten Konstantios gegenüber. Gallos zeigt sich da, von des Gedankens Blässe nicht angekränkelt, immerhin unerschrockener, obzwar auch dieser von dem Mörder seines Vaters Auszeichnungen zu empfangen bereit ist. Aus Furcht vor dem Kaiser denkt der siegreiche Julian an die Rückkehr in die Verborgenheit. Muß er in höchster Not und in einem Augenblick, wo Helenas Fiebergeständnisse ihn mit wildem Zorn erfüllten, handeln, so geschieht dies mit einer gewandten Schlauheit, die den Schüler des Hekebolios und Libanios erkennen läßt. Trotzdem er das Heer gewonnen, sinkt er jedoch in Zweifel und Bedenken zurück. Er beneidet Sallust um die „gewaffnete Robustheit des Willens“, die ihm abgeht. Noch vor dem toten Kaiser scheut sich der Nachfolger

und wahrt die offizielle Fiktion, als sei er mit ihm fortdauernd innig befreundet gewesen. Er scheut sich als Empörer gegen den Herrn der Erde zu erscheinen und doch empört er sich gegen den Herrn des Himmels. Der freche Betrug der Geistlichkeit, die an Helenas Sarg Wunder geschehen ließ und sie, das „reine Weib“, als Heilige ausrief, machte Julians Schwanken insofern ein Ende, als er sich nun entschloß die von Maximos dargebotene Hilfe der alten Götter gegen den neuen Himmelsgebieter anzunehmen. „Das Leben oder die Lüge“ ruft Julian; jedoch statt die Lüge des Aberglaubens zu zerstören, verfällt er der Lüge des Unglaubens und zerstört sein Leben mit dem Versuch die Leiche des Griechenglaubens zum Leben zu erwecken. Offen vollzieht er den Rücktritt zum Heidentum jedoch erst als anerkannter Weltherr.

Unstreitig ist der Julian des zweiten Teiles ein anderer, obgleich seine wesentlichsten Charakterzüge, starke Begabung durch maßlosen Ehrgeiz und uneingestandene wühlende Eitelkeit verzerrt, schon in „Cäsars Abfall“ deutlich merkbar sind und sich nur immer schärfer ausprägen. Unerwartet tritt nur kleinliche Pedanterie hinzu. Doch sollte man die Ursache nicht ausschließlich in dem äußeren Umstand erblicken, daß Ibsen lange Jahre an dem Werke schuf, wodurch mancherlei nicht Übereinstimmendes hineingeriet. Die Umwandlung ist eigentlich mehr eine Fortbildung und erscheint aus inneren, psychologischen Gründen hinreichend erklärlich. Der alte Erfahrungssatz, wonach die Erlangung der Macht auf jeden Menschen umgestaltend einwirkt, muß sich bei Julian vorzüglich bewähren. Gerade weil er stets vor der Gewalt des Kaisers zitterte, verbindet er mit ihr die ungemessensten Vorstellungen. Wie dem Cäsar Julian wider die Alemannen, stand auch Kaiser Julian gegen Konstantios das Glück lächelnd zur Seite. Sein Entschluß, den herrschenden Gewalten als Rebell entgegenzutreten, gewann rasch vollen Erfolg. Dadurch wurde ihm Zutrauen zu sich eingeflößt und sobald dies seiner Eitelkeit beigesellt ist, fehlt ihm nichts mehr zum selbstherrlichen Despoten. Helenas Einfluß bleibt noch über ihren Tod hinaus für ihn verhängnisvoll. Durch sie verlockt, fiel er von seinem eigentlichen innersten Beruf ab und nahm den Purpur. Von der Erinnerung an sie gepeinigt, fällt er nun von der Kirche ab. Wie er nach ihrem Tode kein Weib berührt, weil ihr Verrat ihm das ganze Geschlecht verhaßt werden ließ, erfüllt ihn unbändiger

Haß gegen das Christentum, weil ihm die Christin gelogen. Und er mußte sich doch sagen, die Vorstellung Helenas von dem guten Heiland, der viel verzeihe, wenn man nur fromm sei, der durch Gebete an die Heiligen später alles sühnen lasse, der für Bluttaten Ablaß gewähre, sei nicht dem Geiste Christi entsprechend; da zeige sich, wie bei ähnlichen Äußerungen des kranken Konstantios, jene Verzerrung und Verunreinigung des Glaubens, die zu beseitigen sein Beruf wäre. Allein ihn verblendet rasende Leidenschaft. Weil persönliche Eitelkeit ihn regiert, sind zufällige persönliche Erlebnisse statt sachlicher Beweggründe für seine wichtigsten Entschließungen maßgebend. Wie ein Duell, einen persönlichen Zwist mit dem Gotte der Galiläer betrachtet er den bald beginnenden und immer krassere Formen annehmenden Verfolgungskampf gegen die neue Religion. Anfangs schmeichelt er sich mit dem redlichen Bestreben, alle mit gleichem Maß zu messen, bald aber tritt der in Julians Seele schlummernde Tyrann mehr und mehr an Stelle des philosophischen Herrschers, als welcher der Kaiser betrachtet werden möchte. In etwas ermüdender Breite, doch trefflich abgestuft, sehen wir aus dem Christenfeind den Christenverfolger hervorwachsen. Julian gibt sich der Selbsttäuschung, gerecht zu sein, auch dann noch hin, als seine bodenlose Eitelkeit schon längst sein Ohr den verächtlichsten Lobrednern bereitwillig öffnet, dem bescheidensten Widerspruch, wie jenem des wackern Ursulos, empört verschließt. Gerade hat er selbstgefällig verkündet, er wolle „der Welt das ungewöhnliche und erhabene Schauspiel eines Hofes ohne Heuchelei geben", Schmeichler sollten als gefährliche Feinde gelten, wer anklage und table deshalb nicht weniger geliebt werden. Der Fall Ursulos ist die Probe auf das Exempel. Unrettbar versinkt er immer tiefer in Cäsarenwahn. Daß die Galiläer von einem Gotte sprechen, „der größer ist als der Kaiser," daß sein Jugendfreund Gregor dies Wort vor ihm widerholt und seine Gunst verschmäht, um diesem Gott mehr zu gehorchen als den Menschen, kann Julian nicht ertragen. Beständig vergleicht er sich mit jenem, welchen er zunächst den „Seher von Nazareth", später den „gekreuzigten Juden" nennt. Er zuerst deutet an, daß man ihm wohl als Gott verehren könnte, schließlich befiehlt es seine wahnwitzige Eitelkeit auf dem Kriegszug, gerade da er die galiläischen Soldaten nicht entbehren kann. Keinen Willen neben dem seinen soll es geben. Er weigert sich die Dinge zu erfassen, wie sie sind,

und deutet sie willkürlich seine Absichten gemäß um. Als dies künstliche System von Truggebilden schließlich doch ohnmächtig vor der harten Realität der Tatsachen zusammenbricht, schlägt der schwindende Größenwahn fast in wirklichen Wahnsinn um. Julian wollte sich zum Gott aufblähen, er, der nur ein schwacher, eitler Mensch war, so glaubte sein von Selbstüberschätzung verwirrtes Denken jenes dritte Reich des Maximos zu begründen, aber „der Gott der Galiläer ist der stärkste".

Nur ein Glaube, dessen Anhänger freudig bereit sind, für ihn das Leben zu lassen, ist stark und lebendig; die neue Wahrheit verleiht diesen Märtyrermut, indes die alten Götzen selbst von ihren vorgeblichen Verehrern bloß verspottet werden. Es sind die besten Schilderungen des Werkes, wie die früher im Glauben Lauen sich vom Kaiser zu Christus wenden, wie der schwache Bischof Maris nun den Mut des Blutzeugen findet, wie Kyrillos zum rasenden Fanatiker wird, wie selbst der bestechliche Schönredner Hekebolios durch solche Beispiele erweckt von Julians Seite reumütig zu den Verfolgten zurückkehrt. Sie alle wollen jetzt mehr als sie früher konnten, darum vollbringen sie Wunder, Julian aber will weniger als er konnte, da er statt der Selbstentäußerung die Selbstvergötterung wählt. Tritt endlich der Heide Jovian, durch die Größe dieser Opferwilligkeit gewonnen, zu den unerschütterlichen Galiläern über, dann fühlt jeder: hier wirkt eine Macht, unendlich höher als die des Kaisers. Julian empfindet das Scheitern seiner Pläne, bewundert heimlich die Christen, verachtet die angeblichen Weisheitsfreunde in seiner Umgebung. „Es gibt Philosophen genug in der Stadt, aber wo ist die Philosophie?" So muß der Enttäuschte klagen, der um sich Weisheitslehrer erblickt, ebenso eitel als er, dabei nach jedem Vorteil gierig schnappend, erhaben in ihren Reden, niedrig in ihren Handlungen. Hier mag Schopenhauers Schilderung der Philosophie-Professoren mitgewirkt haben. Von drastischer Komik ist es, wenn Kytron, seine Schrift „Über die Ruhe der Seele in schwierigen Lagen" unter dem Arm, mitten in der Schlacht um einen „Trupp Kriegsknechte, die mich beschützen können" winselt. Ähnlich flüchtete übrigens der lebenverneinende Pessimist Schopenhauer vor der Cholera, während der von ihm verhöhnte Fichte als freiwilliger Krankenpfleger im Freiheitskriege dem Lazarettfieber erlag, seine Lehre durch die Tat besiegelnd. Brutus kann Cäsar

töten, aber die Republik nicht erwecken, wo die Republikaner fehlen. In einer gesunkenen Zeit kann der Staat der Philosophie nicht erstehen, da es an echten Philosophen fehlt. In Julian bleibt die Eitelkeit am stärksten; den Tod vor Augen, schmerzt es ihn am meisten, daß alle künftigen Generationen seine Niederlage erfahren werden, dies vermag er nicht zu verwinden. Den Wahnwitzigen mordet schließlich ein Wahnwitziger; Julian Apostata fällt von der Hand seines treuesten Jugendgenossen. Agathon war einst durch die wunderkräftige Rede des Knaben Julian zum Christentum bekehrt worden; er selbst hat das Werkzeug geschmiedet, das ihm den Untergang bereitet. Das Heidentum erlag dem Christentum.

„Libanios ist kein großer Mann", sprach der Jüngling Julian zu Gregor, „er will nur sein eigenes Ich." Damit war dem Kaiser Julian das Urteil verkündet: er wollte nur sein Ich, deshalb mußte er untergehen. Der Egoismus des Herrschers vermag den Altruismus der Galiläer nicht zu überwinden. Wenn gerade seine früheren Freunde, Gregor, Basilios und Agathon, ihm am entschlossensten entgegentreten, fühlen wir uns dadurch lebhaft an das gemahnt, was Julians eigentliche Bestimmung war. Auch Gregor wehrte sich gegen seine Berufung, dagegen zu sollen, was er nicht wollte. Früher gleichgiltig im Glauben, ist er ein wider Willen gewähltes Werkzeug, aber nach hartem Kampf mit dem galiläischen Geist fügt er sich, nimmt ihn bei sich auf, wird Priester und erfüllt seine Mission. Dies zeigt den Weg, den Julian hätte gehen sollen, er, dem Makrina treffend sagt, er verfolge nicht Christus, „sondern deinen Glauben an ihn", den auch der Kaiser innerlich nicht abschütteln konnte. Wie Judas den Herrn, verriet Apostata seine Sendung; auch sein Schicksal ist eine Tragödie vom verfehlten Beruf.

„Das Reich des Fleisches ist vom Reich des Geistes verschlungen," sagt Maximos, „aber das Reich des Geistes nicht das abschließende." Wenn der Mensch, ein sinnlich-geistiges Wesen, eine der beiden Hälften seiner Natur auf Kosten der andern ausschließlich bevorzugt, so befindet er sich auf irrigem Wege, denn er wird einseitig. Das dritte Reich soll gerecht sein, dem Fleisch geben, was des Fleisches, dem Geiste, was des Geistes ist. Solange aber dies dritte Reich nicht erscheint, wird der Kampf fortdauern, den Ibsen prächtig in einer Szene symbolisiert, wo der schimmernde Festzug

des Kaisers mit den gefesselten, Kerker und Martern entgegensehenden Christen zusammenstößt.

Der Apollo-Zug.
„Köstlich der Rosen kühlender Kranz.
Köstlich sich wiegen im Sonnentags-Glanz!“

Der Zug der Gefangenen.
„Selig in blutige Gräber zu sinken,
Selig, da himmlische Freuden uns winken!“

In diesen Gesängen erscheint der ganze schroffe Gegensatz knapp und scharf ausgesprochen. Merkwürdig erinnert dies an die Szene in Anzengrubers „Pfarrer von Kirchfeld“ (1870), wo der Hochzeitszug und die Prozession aufeinandertreffen, und durch welche diese fast wie ein Protest anmutende, entgegengesetzte Darstellung desselben Konflikts vielleicht beeinflußt wurde.

Die beiden Reiche bekämpfen einander so lange, bis ein drittes aus ihnen hervorgeht, das Produkt der Verschmelzung beider, aber ungleich wertvoller als jedes in seiner Vereinzelung. Der Mann soll erstehen, in dem Kind und Jüngling untergegangen sind, ihr Überwinder zugleich und ihr Erbe. „Der Wollende siegt“, spricht Maximos. In Julian war dieser kräftige, opferfrohe Wille nicht. Sein Wollen war ein kleines und enges. Er wollte sein Ich wie Peer und darum verlor er es, denn das wahre Ich des Menschen sind seine Werke. Erst durch seine selbstgewählten Zwecke erhält das Ich Wert, erst durch das Werk, dem sie zustrebt, kann aus der Person eine Persönlichkeit werden. Julian wählte ein Torenwerk, darum endet er im Wahnsinn. Was tot ist, läßt sich nicht wieder zum Leben erwecken. Den Triumph des Lebens soll einst das dritte Reich bringen. Ibsen will es vorbereiten, doch er selbst fand das erlösende Wort nicht, er kann dem Größeren, der nach ihm kommen wird, nur die Wege bahnen, indem er alles zerschmettert, damit der Nahende neu aufbauen könne. Wie Maximos glaubte er, die Zeit stehe bevor, „da die Menschen nicht zu sterben brauchen, um als Götter auf Erden zu leben“, wie Maximos täuschte er sich über den Moment ihres Kommens, den er allzu nahe wähnte. Er weiß auch nicht klar, wie sie erscheinen wird. Deshalb zeigt sich das ihm vorschwebende Ideal bloß einmal positiv, in der Lebensanschauung

Johannes Rosmers, sonst aber negativ, in zersetzender, ätzender Kritik des Bestehenden.

„Kaiser und Galiläer" ist ein buntes Mosaik mit wundervollen Einzelszenen, die man nicht in der Literatur missen möchte, allein als Ganzes gibt es doch kein Bild. Die Überfülle der Personen ängstigt und verwirrt, Gestalten, für die wir uns zu interessieren begannen, wie Sallust, verschwinden spurlos und grundlos, anderen gleichgiltigeren wird viel zu viel Raum gegönnt. Breitspurigkeit ist das ärgste Gebrechen des Stückes. So wird selbst der Opfermut der Christen, der im 2. Akt von „Kaiser Julian" erhebend und begeisternd wirkt, wenn er sich in zahllosen, oft gräßlichen Variationen wiederholt, endlich ermüdend. Die langwierigen Auseinandersetzungen des Vielredners Julian geraten ins Langweilige. Schon bei den „Kronprätendenten" konnte Ibsen sich nicht entschließen, genug historischen Ballast über Bord zu werfen und hielt uns mit zu viel Details auf. Weit ärger ist dies hier geworden. Besonders das Bestreben, die Sprache der Zeit nachzuahmen, hat jene endlosen, gespreizten Reden einer öligen, diplomatischen Rhetorik verschuldet, die als öde Steppenpartien dem Kunstwerk Nachteil bringen. Ehrhard hat zuerst auf den Eifer hingewiesen, mit dem Ibsen besonders den Ammianus Marcellinus und Julians eigene Schriften studierte und benutzte. Weniger wäre auch hier mehr gewesen. Das historische Drama hat überhaupt durch nichts empfindlicher gelitten als durch die allzugroße Gelehrsamkeit seiner Dichter. Denselben Fehler wie Ibsen beging (Woerner weist mit Recht darauf hin) ein Vierteljahrhundert später Hauptmann im „Florian Geyer" mit dem gleichen Resultat. Vestigia terrent. Es ist begreiflich, wenn Karl Lamprecht, der glänzende Historiker, trotzalledem meint, das geschichtliche Drama werde künftig immer getreuer den Charakter und Sprachton der Zeit wiedergeben; der Ästhetiker muß davor warnen. Alles darf ein tragischer Held sein, nur nicht langweilig oder lächerlich, Kaiser Julian aber wird öfters beides; der Dichter hat ihn zu sehr verkleinert. „Weisheit, Licht, Schönheit", das wäre gewiß ein Programm für einen Bühnenerschütterer, allein Julians Mißglücken des „Lebens in Schönheit" fällt bis ins Komisch-Verächtliche, so wenn er stolz ist, daß „dieser Bart Ungeziefer beherbergt." Wie Stensgård kennt Julian nur sich, aber Stensgårds Eitelkeit ist unreflektiert naiv, die Julians wird von einem bösen Gewissen geplagt. Über

Stensgård lächeln wir, aber über Julian sollen wir weinen und das gelingt dem Dichter nicht immer. „Kaiser und Galiläer" besitzt dramatischen Nerv, allein nicht ausreichend für zwei Abende. Selbst Schillers „Wallenstein", Grillparzers „Goldenes Vließ" und Hebbels „Nibelungen" stehen häufiger mit dem zweiten Abend allein, als mit beiden nacheinander im Spielplau. Hier scheint dies barbarische Verfahren ausgeschlossen, zu große Breite ist der Fehler beider Teile. Kann das „weltgeschichtliche Schauspiel" der Bühne, für die es gedacht ist, gewonnen werden, was selbst bei „Brand" und „Peer Gynt" gelang, bei deren Entstehung das Theater nicht in Betracht gezogen wurde, so vermögen nur energische Striche, die das Theaterwidrige ausjäten, und den Umfang des Werkes auf einen (etwa vierstündigen) Theaterabend reduzieren, zu helfen. Am 5. Dezember 1896 brachte das Leipziger Stadttheater eine vom Oberregisseur Leopold Adler besorgte Einrichtung, ein Vorspiel und fünf Akte, die mit Beifall gegeben wurde. Das Berliner Belle-Alliance-Theater gab das Stück Mitte März 1898 gleichfalls an einem Abend; Wiecke, 1902 (und 1905) der erste deutsche Peer Gynt, konnte den Julian in der Ibsen-Woche viermal spielen. Das Nationaltheater in Christiania brachte am 20. März 1903 bloß den ersten Teil, der 12 Mal gegeben wurde, zur skandinavischen Erstaufführung. Daran schloß sich Stockholm mit 2 Aufführungen in norwegischer Sprache. Die scharf gerügten Gebrechen des doppelteiligen Werkes müssen, je mehr gekürzt wird, um so weniger stören. Was sonst eine ästhetische Sünde ist, kann hier eine theatralische Rettung bewirken, die das geistig-hochbedeutsame Werk vollauf verdient. Hätte der Dichter selbst den Stoff gleich nur für einen Abend berechnet, so konnte „Kaiser und Galiläer" unter Vermeidung jener Schwächen ein Meisterstück werden. Auch so wie es vorliegt bleibt es ein höchst merkwürdiges document humain der dramatischen Literatur.

Der geringe Erfolg von „Kaiser und Galiläer" bot Ibsen gewiß Anlaß zu jener bohrenden Selbstprüfung, die ihm eigen ist; zwar konnte zwei Monate nach der ersten Auflage von 4000 Exemplaren eine zweite (mit 2000) erscheinen, aber die rechte Wirkung wollte sich doch nicht einstellen; das Publikum war verwundert, die Kritik kalt, die Theater ablehnend. Ins Englische wurde das Werk 1876 übersetzt, (ins Französische 1895), ins Deutsche erst 1888, ob-

wohl Ibsen eben damals bekannt geworden war. Das Jahr 1872 brachte die ersten deutschen Übertragungen und zwar erschienen gleich drei Stücke auf einmal: „Die Kronprätendenten", „Brand", Der Bund der Jugend." Zur selben Zeit söhnte sich Ibsen innerlich mit dem Deutschen Reich aus, während er dem norddeutschen Bund noch feindselig gegenüberstand, insbesondere Preußen wegen der Annexion der Herzogtümer haßte. Sein Aufenthalt in Dänemark im Sommer 1870 ließ die alte Wunde neu bluten und noch der „Ballonbrief", jenes lange erzählende Gedicht, welches er im Dezember 1870 an seine vorjährige Stockholmer Gastfreundin, Frau Friederike Limnell, richtete, läßt sich wenig günstig über die siegreichen Generale aus; es konnte, als es Anfang Januar 1871 in skandinavischen Blättern erschien, schwerlich deutschfreundlich wirken. Anfang Mai 1871 gab Ibsen die erste, mit strenger Selbstkritik gesichtete Sammlung seiner „Gedichte" in Kopenhagen heraus. Aus diesem Anlaß wurde er in der Zeitschrift „Im neuen Reich" wegen antideutscher Stellen des Bändchens angegriffen. In der Nummer vom 23. November 1871 antwortete er und stellte jede deutschfeindliche Gesinnung in Abrede, was er mit Recht tun konnte, denn während des letzten Jahres war das Wunderbare über ihn gekommen, das seine Gefühle zu verändern begann. Allerdings fehlte es dabei nicht an Rückfällen. Im September 1872 veröffentlichte Ibsen das bitterböse Gedicht: „Des Nordens Signale", das gegen Björnsons pangermanische Wandluug die Geister der 1864 gefallenen Dänen anrief. 1876 im Vorwort zur ersten deutschen Ausgabe der „Helden auf Helgoland" bespricht er selbst schon „unser gesamtgermanisches Leben." So hatte sich zum Teil unter dem Eindruck seines Aufenthaltes in Deutschland, zum Teil unter dem Eindruck seiner deutschen Erfolge das Gesetz der Umwandlung an ihm erfüllt und, wie er 1888 an Hoffery schrieb, seine „bisher nationale Ansicht der Weltgeschichte und des Menschenlebens, erweiterte sich jetzt zu einer Stammesansicht." Er irrt aber, wenn er glaubt, so sei es schon gewesen, als er „Kaiser und Galiläer" schuf. In jener Abwehr hatte Ibsen notgedrungen gegen einen „mißdeuteten Ausdruck Tatsachen von jetzt" angeführt, die für die Herzensgüte des in sich gekehrten Mannes, der selbst mit Frau und Sohn großenteils von seiner kleinen staatlichen Dichterpension leben mußte, zeugen: „Eine hiesige arme Witwe, deren beiden Söhne der Fahne folgten, bezog ihre wesentliche Privat-Unterstützung von mir.

Nachdem der Krieg aufgehört, nahm ich mich eines verwaiseten Kindes an und bezahlte sein Schulgeld, denke auch noch fernerhin damit fortzufahren. Keineswegs führe ich dies als etwas besonders Verdienstliches an; ich finde es ganz natürlich." Ibsen vollzog damals innerlich die Wandlung zum rücksichtslosen Freidenker, seinen Taten waren deshalb Werke der galiläischen Liebe nicht fremd. Nach dem Tode des Vaters beklagt er es (1877), daß er seit seinem „vierzehnten Jahr darauf angewiesen, für mich selber zu sorgen", „bis in die jüngste Vergangenheit hinein außer stande" war, dem Vater das Leben zu erleichtern. „Wenn ich in all diesen Jahren des Kampfes so äußerst selten nach Hause geschrieben habe, so war der wesentlichste Grund der, daß ich meinen Eltern keine Hilfe und Stütze zu sein vermochte."

Mit dem „Bund der Jugend" wie mit „Kaiser und Galiläer" hatte Ibsen wenig Glück gehabt; das Lustspiel, das bis zur Posse hinabstieg und die große Tragödie, die bis zu den höchsten Fragen der Weltlenkung hinaufstieg, brachten beide nicht die erhoffte Wirkung hervor. Wie zwischen diese beiden Werke die Herausgabe der sorgfältig neuredigierten Gedichte sich einschob, folgten nun die Neubearbeitungen der „Herrin von Östrot" und des „Catilina", von denen die erste 1874, die zweite 1875 im neuen Gewande herauskam. Die stark veränderte Catilina-Ausgabe wurde 1896 und 1898 ins Deutsche, 1896 ins Russische, 1903 ins Französische übersetzt. Bei dieser wesentlich stilistischen Umarbeitung strebte Ibsen möglichst nach knapperer Zusammenfassung. Er hatte die Lehre, die ihm das Schicksal seines umfangreichsten Werkes gab, begriffen und beherzigt. Man geht kaum fehl mit der Annahme, es seien Zeiten harten inneren Kampfes gewesen. Ibsen entschloß sich wohl nur sehr widerwillig dazu, die historische Tragödie nicht als seinen eigentlichen Beruf zu betrachten. Der Epilog von 1899 läßt ahnen, was ein Vierteljahrhundert früher in dem Dichter vorging. Aber stärker als Julian lernte er erkennen, daß, wie auf das erste Reich seiner in Norwegen geschriebenen Dramen das zweite Reich der Jahre in Rom und Dresden folgte, nun in München ein neues drittes Reich beginne. Es ist kein Zufall, wenn nach der antiken Tragödie seine Jugendarbeit aus der römischen Geschichte ihn nochmals beschäftigt, noch weniger aber ist es Zufall, wenn alle folgenden zwölf Schauspiele modernes Leben in norwegischen Rahmen schildern. Der

längere Aufenthalt in der Heimat im Sommer 1874 (sonst verbrachte Ibsen die Sommermonate damals zumeist in Berchtesgaden, wie später in Gossensaß), war dabei gewiß von Einfluß. Wie im November 1859 der „Offene Brief" an Blom, kündigt der im Sommer 1875 veröffentlichte „Reimbrief" an Brandes die neue Wendung ein paar Jahr früher an, als das Werk erschien, das sie bewies. Bemerkenswert ist es, daß der Dichter gerade in dieser Zeit der inneren Umwandlung am schärfsten betont, der Freund möge nicht von ihm verlangen, „daß ich das Rätsel klären soll; am liebsten frage ich; nicht mein Beruf ist es zu antworten." Ibsen erkannte seine Bestimmung und folgte ihr. Die Lauen und Schlaffen zu züchtigen, ist sein Beruf im Leben, den er in wechselnden Formen erfüllt. Dresden hatte ihm wie Bergen nicht sein Echtestes beschert, das wurde ihm aber wieder in München, Rom und Christiania. Ein Zürnender, soll er das Höchste bieten, was er vermag. Ibsens Streitdramen sind wie die apokalyptischen Reiter, Vorboten des tausendjährigen Reiches des Friedens, die aber selbst nur Tod und Zerstörung bringen. Unter diesem Gesichtspunkt muß man sie betrachten, um zu verstehen, weshalb sie für unsere Zeit so bedeutend sind.

## VII.

### (Die Stützen der Gesellschaft.)

„Daß eine Literatur lebt, beweist sie dadurch, daß sie Probleme unter Debatte setzt.“ Als Dozent der Ästhetik an der Universität zu Kopenhagen stellte Georg Brandes diese These auf. Wenn der junge Gelehrte den alten Schönheitsidealen lebendige Wirkung auf seine Generation abstritt, sprach er nur aus, was auch die produktiven Talente fühlten, doch indem er klar zu begründen vermochte, warum jene nicht mehr gelten könnten, erwarb er sich große Verdienste um die neuerwachende literarische Bewegung. Man muß das anerkennen, auch wenn man seinen späteren Wandlungen nicht sympathisch gegenübersteht. Wie die romantische Dichtung im Norden an die von Henrik Steffens 1803 gleichfalls zu Kopenhagen gehaltenen Vorträge mit ihren für Skandinavien bis dahin unerhörten, neuen Ideen über Kunst, Religion und Wissenschaft anknüpfte, so die moderne nordische Literatur an die von Brandes 1871 begonnenen Vorlesungen. Auch Ibsen mußte mit größter Freude Sätze begrüßen wie den: „Die Schönheit liegt in der Kühnheit und Kraft, womit sich das Typische ausdrückt.“ Er stand mit Brandes schon einige Jahre vor dessen epochemachendem Auftreten in wohl für beide Teile fruchtbringendem, brieflichem Verkehr. Von solchem Einfluß wie Steffens für Öhlenschläger konnte der aufstrebende kritische Ästhetiker für den bereits anerkannten älteren Dichter natürlich nicht werden. Dazu ist Ibsen eine viel zu selbständige, überlegene Natur, allein in einer Epoche innerer Gährung sind auch äußere Einflüsse beachtenswert. Die mächtige Wirkung der neuen Theorien auf eine kühnere, entschlossenere Kunstübung, die durch sie hervorgerufene Erregung aller freieren Geister der drei Königreiche bietet jedenfalls ein beweiskräftiges Beispiel dafür, daß die gegenwärtig vielfach so

mißachtete ästhetische Wissenschaft nicht notwendig unnütz und unwirksam bleiben müsse.

Feurig und kühn, wie er jede neuerkannte Wahrheit mit hinreißendem Eifer zu verkünden pflegt, warf sich Björnson sogleich auch im Drama mitten in die realistische Gegenwart. Das „Fallissement“ erschien und errang auf deutschen, wie auf nordischen Bühnen nicht minder starken Erfolg als drei Jahre später Augiers „Haus Fourchambault.“ Trotz der verschiedenen Grundrichtungen weisen diese beiden Kaufmannsdramen viel Gemeinsames auf, ähneln sich doch auch ihre Autoren in mancher Beziehung. Ohne viel Anspruch auf philosophische Tiefe zu erheben, verbreiten beide das wohltuende Gefühl um sich, als anständige Leute ehrlich zu meinen, was sie sagen. In ihnen begegnet uns der Typus des aufrichtigen, moralisch entrüsteten Bürgers, dessen Wärme wirklich empfunden, nicht künstlich geschürt ist. In späteren Jahren übertraf Björnson, nicht bloß an Radikalismus, den französischen Dichter der Mittelklassen, dem ein so mächtiges Drama wie „Über unsere Kraft“ nie gelang. Die beiden größten Norweger des Jahrhunderts standen stets in poetischer Wechselwirkung, wie auch im Wettkampf. Beide beginnen im Sinne derjenigen Literaturrichtung, in deren geistiger Atmosphäre sie ihre Studienjahre verbrachten, mit romantisch-historischen Dramen. Ibsen wagt zuerst (1862) in der „Komödie der Liebe“ modernes Leben zu schildern, bedient sich aber noch der mildernden poetischen Form, Björnson wirft auch diese in den „Neuvermählten“ (1865) entschlossen fort, darauf behandelt Ibsen im „Bund der Jugend“ Zeitverhältnisse auch in der Sprache der Gegenwart. Da spielen zwei geschäftliche Katastrophen ihre Rolle, Monsen muß flüchten und Erik Bratsbergs Untergang wird knapp im letzten Augenblick noch verhütet. In der Figur Aslaksens wird der Journalismus hart mitgenommen, vielleicht bot dies den Anstoß zu Björnsons Schauspiel „Der Redakteur“ (1875), das seinerseits wieder für die Journalisten im „Volksfeind“ und in „Rosmersholm“ Anregungen brachte. Die klassischen Journalistenstücke Augiers „Les éffrontés“ (1861) und „Le fils de Giboyer“ (1862) waren vorausgegangen. Freytags „Journalisten“, die Verherrlichung des Standes, kannte Ibsen jedenfalls, verdankt ihnen aber nichts. Im Beginn der siebziger Jahre ergriff der damals überall herrschende tolle Geldtaumel auch den Norden und ein Jahr nach dem „großen Krach“ trat Björnson

(1874) mit dem „Fallissement" hervor; in den drei ersten Akten wird der hochaktuelle Stoff in lebendigster Weise echt dramatisch verwertet, leider bedingt der spießbürgerlich bescheidene Schlußakt eine beträchtliche Abkühlung. Von bahnbrechender Wirkung mußten jedoch Szenen wie die zwischen Großhändler Fjälde und Advokat Berend werden, in denen scheinbar trockene geschäftliche, ziffernmäßige Verhandlungen sich zu ergreifenden dramatischen Vorgängen gestalteten. Statt nordischer Königsdramen brachte Björnson die Tragik der falschen Bilanz zu scharf geprägtem Bühneneindruck. Und drei Jahre später veröffentlichte sein größerer Nebenbuhler, durch welchen er später, besonders im Ausland, doch noch mehr als billig in den Schatten gestellt wurde, „Samfundets Stoetter", „Die Stützen der Gesellschaft", schon durch den Namen als Kriegserklärung gegen die herrschenden Schichten charakterisiert. Titel und Idee weisen übrigens Verwandtschaft mit jenem Schauspiel auf, welches Björnson dem „Fallissement" und dem „Redakteur" folgen ließ. Im „König", der im Mai 1877, schon vier Wochen später in zweiter Auflage erschien, aber erst am 11. September 1902 in Christiania zur Aufführung kam, wird die Lüge als vergiftende Macht dargetan, verderblich selbst für den, zu dessen Gunsten gelogen wird. Ebendort beklagt es der Vogt in der Generalversammlung, daß die „Stützen der Gesellschaft ins Wanken geraten."

Nachdem Ibsen von Mitte Juni bis Ende August 1873 als Juror für bildende Kunst bei der Wiener Weltausstellung gewesen, betrat er im Sommer 1874, nach zehn Jahren des Exils, den Boden der Heimat wieder, verbrachte dort einige Monate und empfing vielfache Huldigungen, so im Theater Christianias, wo man den „Bund der Jugend" gab. Damals meinte er in einer Dankrede an die Studenten, die ihm am 10. September einen Fahnenzug gebracht hatten, alles, was er im letzten Dezennium gedichtet, habe er geistig durchlebt. „Die Studenten," sagte er, „haben im wesentlichen die Aufgabe des Dichters: sich und anderen Klarheit zu verschaffen über die zeitlichen und ewigen Fragen, die sich in der Zeit und der Gesellschaft, der sie angehören, regen." Aus etwas Erlebtem sei es hervorgegangen, wenn Julian sich gräme, daß er nur Achtung klarer und kluger Köpfe, nicht Liebe in warmen, lebendigen Menschenherzen wecken könne. Auf diese Besorgnis habe ihm heute Norwegens Jugend Antwort gegeben und die wolle er als reichste

Ausbeute seines Besuches mitnehmen, es sei seine Hoffnung und sein Glaube, auch diese freudigen Erlebnisse sollten einmal ihre „Abspiegelung in einer künftigen Dichtung finden.“ Es entbehrt nicht eines leisen Beigeschmackes von Komik, daß der Dichter später 1887 in Berlin und 1891 in Wien bei gleichen Festen ganz die gleiche Aussicht auf ein helleres, freudigeres Werk eröffnete, ohne dieselbe je zu erfüllen. Birgt sich aber nicht noch mehr Tragik in dem Unvermögen Ibsens, die Welt anders als mit düsterem Ernst zu betrachten? Wo er heiter sein möchte, zeigt er sich nicht als weltüberlegener Humorist, sondern als weltverachtender Satiriker. In dieser Mischung von beißender Satire und vernichtender Tragik besteht freilich gerade die eigenartige Größe, die charakteristische Note Ibsenschen Geistes. Beide Eigenschaften vereinen sich auch in den „Stützen der Gesellschaft“, einer ungeschminkten, treuen Schilderung der modernen Gesellschaft. Im April 1875 war Ibsen von Dresden nach München übersiedelt, den Sommer brachte er in Kitzbühel in Tirol zu, schon mit dem Plan zu dem neuen Werk beschäftigt. In München wurde im Oktober der erste Akt rasch niedergeschrieben, dann geriet die Arbeit ins Stocken und wurde erst im Sommer 1877 beendet. Wie das „Fallissement“ gilt dies Stück nicht für Norwegen allein, mutatis mutandis paßt es ebenso vortrefflich auf deutsche oder englische Verhältnisse, ja auf jeden beliebigen Kulturstaat. Dabei muß es als weitaus bedeutender über Björnsons Schauspiel gestellt werden. Während das „Fallissement“ nur einen allerdings häufig zutreffenden Einzelfall behandelt und die übrige Gesellschaft dabei ziemlich intakt dazustehen scheint, decken die „Stützen der Gesellschaft“ vor allem den Zusammenhang des einen Ereignisses mit dem umgebenden Milieu auf, greifen die gesellschaftliche Moral selber an und zeigen sie im Zustande hochgradiger Fäulnis. Bei Björnson stellt sich deshalb das moralische Gleichgewicht fast von selbst wieder ein, weil die Beschau eben keine recht gründliche war, Ibsen hingegen ergeht es bei seinen tiefer bohrenden Bemühungen wie dem Prokuristen Krap bei Untersuchung von „Indian Girl“.

Sobald die schwere Krisis von 1873 notdürftig überstanden war, versicherten alle maßgebenden Stimmen die hierbei bloßgelegte schadhafte Stelle im Boden unseres Gesellschaftsschiffes sei vollständig repariert und das Fahrzeug wieder seetüchtig. Ibsen-Krap beruhigt

sich damit nicht, besichtigt die gefährliche Stelle näher und gewahrt bald, wie es in Wahrheit steht. „Kein neues Bauholz eingesetzt . . . Nur verspundet und vernietet und verkleistert mit Latten und Teertuch . . . Rein verpfuscht!“ Läßt man das Schiff so auslaufen, dann muß es untergehen, „wie ein zersprungener Eisentopf“. „Das große Loch im Boden, die vermorschte Stelle“ wurde verdeckt, aber nicht beseitigt. Die angebliche Ausbesserung ist eine nur auf Täuschung berechnete große Lüge, wie alles in dieser Gesellschaft. Die offizielle Bescheinigung erklärt zwar das Schiff für gut, allein Krap-Ibsen legt dem keinen Wert bei, sondern hält eine ernsthafte, gründliche Reparatur des schadhaften Fahrzeugs für unumgänglich oder „der alte Kasten“ sinke mit Mann und Maus. Ibsen wollte kein sozialpolitisches Schauspiel liefern, aber indem er die Lüge als Wurzel alles Übels stigmatisierte, erschütterte er mit seinem Angriff wider diese Weltmacht nebst den Fundamenten der Durchschnittsmoral auch jene der geltenden sozialen Ordnung so stark, daß man ihn bei der ersten Aufführung des Stückes in Berlin, wie Brandes erzählt, allgemein für einen Sozialdemokraten hielt. Natürlich war dies ein Mißverständnis, denn bei seinen damals schroff ausgeprägten individualistischen Lieblingsmaximen konnte Ibsen mit dieser Partei als solcher nicht viel mehr gemein haben, als daß auch er die Schäden des Kapitalismus mit rauher Hand bloßlegt und die bestehende Gesellschaftsordnung für eine sehr verfehlte hält. Im August 1890 erklärte er einem englischen Journalisten, „daß ich der sozialdemokratischen Partei nicht angehöre“, fügte aber ausdrücklich hinzu, daß er überhaupt keiner Partei jemals angehört habe, noch jemals angehören werde. Wie jedoch die Wildente das beabsichtigte Symbol der Familie Ekdal, so ist das kranke Schiff mit der leichtsinnigen Mannschaft das vielleicht unbeabsichtigte Symbol der modernen Gesellschaft. Wir alle sind Passagiere dieses Dampfers und an den erforderlichen durchgreifenden, das alte Schiff verjüngenden Erneuerungen interessiert. Schiffsbaumeister Aune will die neuen Maschinen nicht anwenden, er glaubt sich mit den alten Mitteln seiner langjährigen Erfahrung durchhelfen zu können, aber der Boden „ist durch und durch morsch, je mehr wir daran flicken, desto schlimmer wird es“, mit Stückwerk ist nichts auszurichten und so müssen schließlich dennoch die neuen Wege, von denen Vater und Großvater nichts wußten, betreten werden.

Steigen wir von den Höhen der symbolischen Deutung und der Abstraktion zu dem konkreten, gegebenen Stück wieder herab, so finden wir, daß es in Ibsens Entwicklung noch aus anderen Gründen von epochemachender Bedeutung ist. Im „Bund der Jugend“ handeln die Menschen lediglich unter dem Zwang der Umstände, unter dem Druck, den ihr Milieu auf sie ausübt, in „Kaiser und Galiläer“ hieß wollen, wollen müssen, hier aber wendet sich Bernick schließlich durch einen freien, mit seinem bisherigen Leben in schroffem Widerspruch stehenden Willensentschluß von der Lüge zur Wahrheit und nimmt alle Nachteile einer solchen Umwandlung auf sich. Ist ein derartiger Willensakt möglich? Die Wissenschaft erscheint heute nur zu sehr geneigt, verneinend zu antworten, Ibsen bejaht die Frage mit aller Entschiedenheit. Auch Nora wird durch einen gleich plötzlichen Umschwung zu einem ganz anderen Wesen, erlebt eine Art Neuerschaffung. Beide Umwandlungen sind viel angefochten, als unnatürlich, ja ganz undenkbar verpönt worden und dennoch wirkt Konsul Bernicks wie Noras Umkehr auf der Bühne keineswegs als theatralisch gemacht. Weder Bernick noch Nora ändern sich nämlich ohne vollwichtigen, wohl motivierten äußeren Anstoß und unter dem Eindruck überwältigender Ereignisse kann auch der festgefügteste Charakter in sein Gegenteil umschlagen. Das beweist die Erfahrung zu oft, um derlei im Dichtwerk als unstatthaft zu verdammen. Übrigens bot schon „Kaiser und Galiläer“ mehrfache Beispiele solcher Umwandlungen. Bernicks Bekehrung und Noras Entschluß sind zwar, gleich der vielgerügten Anwandlung von Todesfurcht, die den Prinzen von Homburg erfaßt, leicht als Inkonsequenzen zu bezeichnen, doch dürfte da ein Ausspruch Grillparzers anwendbar sein: „Die Konsequenz der Leidenschaften ist das Höchste, was gewöhnliche Dramatiker zu schildern und gewöhnliche Kunstrichter zu würdigen wissen, aber erst die aus der Natur gegriffenen Inkonsequenzen bringen Leben in das Bild und sind das Höchste der dramatischen Kunst; nur faßt diese niemand auf als etwa noch das unbewußte Gefühl der Menge und der Kritiker höchstens an abgeschiedenen Klassikern auf Autorität.“ Die Charakteränderung des Konsuls ist psychologisch gut begründet und tut gleichzeitig ein wohltuendes Vertrauen zur Menschennatur dar. Dieser Ausgang wurde nicht gewählt, um einen „guten Schluß“ im Sinne der üblichen Bühnenfabrikate zu schaffen, dem Geschmack des Publikums starke Konzessionen zu ge-

währen. Er soll Lebensmut und Willenskraft des mitgetroffenen Zuschauers aufrichten zu der Erkenntnis, nicht stumpfes Versinken im Schlamm dieser Gesellschaft sei ihm als unerbittliche Notwendigkeit auferlegt, es gelte vielmehr entschlossene Lossagung von der Lüge und den Kampf für die Wahrheit, selbst mit ungleichen Waffen.

Die zeitbewegenden Fragen sind in diesem Stück wie in einem Brennpunkt vereinigt und in prägnantester Form zusammengefaßt. Wir dürfen es als das klassische Werk seiner Zeit begrüßen; die Definition Hamlets vom Zweck des Schauspiels, noch immer die beste unter allen, paßt darauf, als ob sie in Hinblick auf dies Drama aufgestellt wäre. Die Frage der gerechten Verteilung von Pflichten und Rechten in den sozialen Beziehungen der Menschen bewegt das Jahrhundert am tiefsten, so daß alle anderen Probleme nur als Unterabteilungen dieses wichtigsten, drängendsten sich darstellen. Die neue Wahrheit und die konventionelle Lüge, die sich so gern als alte Wahrheit gebärdet, bekämpfen einander aller Orten. „Quieta non movere“ lautet die Ansicht jener, welche ängstlich bemüht sind, das, was sie für die moralische Ordnung ausgeben, aufrecht zu erhalten, die anderen sprechen wie Johannes Vockerath (in Gerhart Hauptmanns „Einsamen Menschen“): „Die Zufriedenen, das sind die Drohnen im Bienenstock. Ein miserables Pack. Der Junge da drin, der soll mir auch so einer werden, so'n recht Unzufriedener.“ Vor der störenden Außenwelt die Vorhänge herablassen, im Halbdunkel fortvegetieren, ist die Weisheit des Adjunkten Rörlund, dessen auch im „Volksfeind“ gelegentlich gedacht wird. Lona Hessel möchte aus dem modrigen Grab heraus. Volles Tageslicht soll hereinbringen. Es soll ausgelüftet werden.

Unter den Werken Ibsens könnten die „Stützen der Gesellschaft“ als das ausgesprochenste Parteistück gelten. Sonst sind es vorwiegend Problemdichtungen, hier überwiegt die Tendenz die unbefangen künstlerische Gestaltung des Problems. Ein ursprünglich besser veranlagter Mann von schwachem Charakter wird durch die peinliche Rücksicht auf die Meinung der Leute, von der seine gesellschaftliche Stellung abhängt, von Unwahrheit zu Unwahrheit getrieben, bis er selbst zu einem indirekten Meuchelmord reif wurde. Diese Fabel konnte auch ohne Einmischung anderer Konflikte erzählt werden. In der Art weitgreifende Fragen mit diesem Problem zu verquicken, liegt die Tendenz, genau wie im „Don Karlos“. Dort wie hier

wird alles Licht der einen, dunkelster Schatten der anderen Seite zugeteilt und zwar in beiden Fällen derselben Partei. War doch Schiller, zumal in seiner ersten Schaffenszeit, ein ebenso radikaler Führer der Bewegungspartei jener Tage, wie just hundert Jahre später Ibsen. Was damals „Die Räuber“, „Fiesko“, „Kabale und Liebe“, „Don Karlos“, bedeuteten dann „Die Stützen der Gesellschaft“, „Ein Puppenheim“, „Gespenster“, „Ein Volksfeind“, „Rosmersholm“ an agitatorischen Wert, obschon ihr spezifisch dramatischer Gehalt hinter Schillers Tragödien weit zurücksteht. Am meisten auf Bühnenwirkung berechnet, erzielen „Die Stützen der Gesellschaft“ die stärksten Theatererfolge unter den neueren Schauspielen Ibsens, eben wegen ihrer tendenziösen Beimischung. Obwohl feinere Abtönungen und Schattierungen nicht mangeln, wurden die Gegensätze mit nachdrücklichster Deutlichkeit hervorgehoben. Ein Zweifel, mit wem der Autor sympathisiere, bleibt hier völlig ausgeschlossen.

Zu München begonnen und beendet, erschien das Stück, das sogleich ins Deutsche, 1879 ins Tschechische, 1888 ins Englische, 1892 ins Italienische, 1893 ins Französische und Holländische, 1896 ins Russische übersetzt wurde, am 11. Oktober 1877 im Buchhandel. Schon am 14. November führt es zu allererst die dänische Stadt Odense auf, am 18. November das königliche Theater in Kopenhagen, am 30. November Bergen, am 13. Dezember 1877 Stockholm, erst am 7. März 1879 das Christiania-Theater. In Berlin gaben es fünf Bühnen gleichzeitig; freilich solche sehr untergeordneten Ranges, die sich dem Mangel einer Literatur-Konvention dem nun schon bekannten Autor gegenüber zunutze machten. Am 25. Januar 1878 war die Première im Belle-Alliance-Theater, am 2. Februar im Stadttheater, am 3. im Nationaltheater, am 6. im Ostend- und im Reunion-Theater. Am 5. Februar brachte das Münchner Residenztheater, am 22. Februar das Wiener Stadttheater Laubis das Stück. Diesen Bühnen folgten noch im selben Jahre 25 deutsche Hof- und Stadttheater, wobei Österreich inbegriffen ist. In den nächsten 20 Jahren wurde es auf 60 Bühnen Deutschlands über 1200 mal gegeben. Schon am 15. Dezember 1880 im Gaiety-Theater in London gespielt, kam es selbst nach Südafrika und Australien, im Dezember 1889 wurde es im Deutschen Theater in Newyork gegeben, im Januar 1893 in Rom, am

17. Juni 1896 vom Oeuvre in Paris, 1904 vom „Künstlerischen Theater" in Moskau. Der Erfolg war vom ersten Tag an ein ungeheurer. „Die Stützen der Gesellschaft" begründeten den Weltruf Ibsens.

Den Mittelpunkt des Werkes bildet die schicksalschwere Frage nach der Berechtigung des Bestehenden. Wenn Lona Hessel höhnisch ausruft: „Und ihr nennt euch die Stützen der Gesellschaft", erwidert Bernick mit übellaunigem Cynismus, sie „hat keine bessern"; darauf empfängt er die vernichtende Antwort: „Und was liegt daran, ob eine solche Gesellschaft gestützt wird oder nicht." Fiat justitia, pereat mundus. Diese Welt des Scheins und der Lüge möge zugrunde gehen, damit Raum geschaffen werde für das Emporsteigen einer Welt der Offenheit und Ehrenhaftigkeit, so meint es Lona Hessel. In den hier vorgeführten Kreisen entscheidet die Macht des Geldes; nur nennt man, was im Kontor Fernhalten unbequemer Konkurrenz war, im Salon Religiosität und Fernbleiben von schlechten Elementen. Die Anbetung des goldenen Kalbes ist die einzige, wahre Religion der Bernick, Rummel, Sandstad und Vigeland. Rörlunds Christentum mag wenig geeignet sein, Enthusiasmus zu wecken, es steht dennoch höher. Diese Herren geben sich bloß aus Geschäftsrücksichten religiös. Pietistische und materielle Beweggründe vereinen sich zu dem Versuch, das Land wie mit einer chinesischen Mauer geistig vor jeder Einwirkung der großen, verdorbenen Welt da draußen abzuschließen. Das Pharisäertum steht in üppigster Blüte und mit der sündigen Zuchtlosigkeit der Fremden kontrastiert die opferfrohe Sittlichkeit der Heimat um so wirksamer. Und dann kommt der ironische Schalk, lüftet die Kappen und Zug um Zug finden sich die Schauergemälde der gott- und gesetzlosen Frevler jenseits des Meeres in den Physiognomien der biedern, religiösen, moralischen Kleinstädter wieder. Eine ähnliche Gegenüberstellung wie hier zwischen Norwegen und Amerika hatte Paul Lindau in „Maria und Magdalena" 1872 gelegentlich zwischen Deutschland und Frankreich versucht, er feuilletonistisch-witzig, Ibsen dramatisch wirksam. Freilich werden nicht mit heiterem Gelächter klatschende Peitschenhiebe ausgeteilt, mit bitterem Groll führt der Dichter blutige Geißelhiebe. Mögen die Menschen drüben wenig skrupulös sein, sie gestehen ja offen, nur verdienen zu wollen und drapieren sich nicht mit dem schützenden Mantel uneigennütziger Ehrbarkeit und strenger Bürgertugend.

Als Hauptpfeiler der moralischen Ordnung gilt Konsul Bernick. Sein Rat entscheidet deshalb in den Angelegenheiten der durch ihn vor schlimmen Einflüssen bewahrten Stadt. Diesen korrekten Ehrenmann nun entkleidet der Dichter Stück um Stück der angemaßten Herrlichkeit, bis ein dem Kultus des Geldes und der eigenen Persönlichkeit huldigender, herzloser Egoist zum Vorschein kommt. Karsten Bernick dachte nicht immer so. Die Verhältnisse trieben ihn auf diese Bahn, nur deswegen vermag er schließlich unter geänderten Umständen zu seinem ursprünglichen besseren Selbst (aus den Tagen seiner geheimen Verlobung mit Lona) den Rückweg zu finden. Die geschäftliche Notwendigkeit des Treubruches an seiner Liebe und der Verlobung mit Betty Tönnesen, der begüterten Stiefschwester Lonas, wirkt ausschlaggebend. Hier liegt der Schlüssel zu seinem Charakter. Von Paris zurückkehrend, entdeckt er, die Firma sei durch die untüchtige Leitung der Mutter dem Ruin nahe. Es gilt entweder den Bankrott des alten Handelshauses einzugestehen, das von Vater, Großvater, Urgroßvater überkommene Geschäft preiszugeben, um dann heimlos mit Lona den mühseligen Versuch einer neuen, ärmlichen Existenz zu wagen oder seiner Liebe entsagend durch eine reiche Heirat das bedrohte Haus zu retten und zu vermehrtem Glanz zu bringen. Karstens persönliche Ehre verpflichtet ihn, Lona Wort zu halten; die Ehre der Familie und der Firma Bernick verlangen, um äußerlich intakt zu bleiben, das entgegengesetzte Verhalten. Man täte sicherlich Unrecht, den Konsul als antiken Helden zu betrachten, der seine Liebe und seine Ehre für die Firma und die Gens, den Familiennamen, hingibt, allein man soll den magischen Bann, den ein durch drei Generationen bestehendes Unternehmen auf den einzigen männlichen Vertreter der vierten Generation ausübt, nicht unterschätzen. Auch in alten Geschäftshäusern legt Geburt Verpflichtungen auf, denen sich zu entziehen fast wie ein Sakrileg erscheint. Es ist zuzugestehen, daß die Versuchung, Lona der gesellschaftlichen Stellung aufzuopfern, lockend nahe lag, zumal die nun zu erwählende Braut schön, reich und ihm von ganzem Herzen zugetan war. Bernick ist kein Cato, viel eher könnte man ihn eine männliche Hedda Gabler nennen. Er wählt den Weg, der seinem Verstande mehr Ehre macht als seinem Herzen und verlobt sich mit Betty.

Vieles mildert seine Schuld, so die lange Trennung von Lona,

deren exzentrisches Wesen für Bernick, der aus Frankreich als korrekter Elegant heimkam, doppelt peinlich sein muß, weil es in der Kleinstadt soviel Aufsehen erregt. Er täuscht sich selbst, als sei er zu seinem Tun gezwungen gewesen, und doch beging er die größte Sünde, die Ibsen kennt: Karsten ist nicht bloß Lona, auch sich selbst untreu geworden. Wie Peer Gynt wird er (statt sich selber treu zu bleiben) sich selbst genug und ist gleichwohl niemals er selbst, sondern der Spielball der gesellschaftlichen Anforderungen. Beiden Schwestern heuchelt er eine unbezwingliche Neigung für Betty vor, aus Rücksicht für diese soll Lona schweigen, und beide betrügend spinnt er zur selben Zeit ein Verhältnis mit der Schauspielerin Dorf an. Immerhin mag er, wie er später behauptet, diese Beziehungen nur angeknüpft haben, um seine geschäftlichen Sorgen, um sich selbst zu vergessen. Mit Selbstverachtung gepaarte Verzweiflung über den Verlust seiner ersten Herzensneigung mag im Sinnenrausch jene Befriedigung suchen, deren sein Gemüt entbehrt: die Art, wie er sich vor der drohenden Entdeckung rettet, zeigt ihn neuerdings um eine Stufe gesunken. Seinem reiselustigen Freunde Johann, dem Bruder der beiden von ihm betrogenen Mädchen, spiegelt Karsten vor, er habe eben um Bettys willen mit Frau Dorf brechen wollen, bewegt ihn, den Skandal auf sich zu nehmen und nach Amerika auszuwandern. Die Verlobung mit Betty mußte Bernick um jeden Preis aufrecht erhalten, sonst war die Firma genötigt zu liquidieren. Und wieder der Firma zu liebe, klammert er sich an das auftauchende Gerücht, Johann hätte vor seiner schleunigen Abreise an dem Hause Bernick, dessen Beamter er war, einen Kassendiebstahl begangen. Das kommt Karsten trefflich zu statten, um dem Geschäft über die eingetretenen Schwierigkeiten hinwegzuhelfen. Er hütet sich, dem Geschwätz ein entschiedenes Dementi entgegenzusetzen, damit läßt er durchschimmern, etwas Wahres sei daran. Er widerspricht nicht und das genügt; qui tacet consentire videtur. Lonas Lebensglück hat Bernick vernichtet (sie folgt dem Halbbruder nach Amerika, um den Geliebten nicht als Gatte Bettys zu sehen), die neue Braut betrogen wie die verführte Frau, allen gegenüber geheuchelt und gelogen, die eigene Schuld stets auf fremde Schultern abgeladen, ja dem edelmütigen Helfer hinterrücks die Ehre geraubt: bedarf es noch mehr, um ihn selbst für ehrlos zu erklären?

Hätte er im Konflikt zwischen seinem Herzensglück und der Geschäftsehre für letztere entschieden, er stünde rein da. Mit dem ersten trügenden Liebeswort an Betty aber betrat Karsten die abschüssige Bahn der Verstellung, auf der er bald zum vollendeten Egoisten, und wenn nicht vor dem Strafgesetz, so doch vor dem eigenen Gewissen zum Verbrecher wird. Ce n'est que le premier pas qui coûte: sobald Bernick den ersten Treubruch über sich gebracht, scheut er nicht mehr davor zurück, mit weiteren Schritten die notwendigen Konsequenzen daraus zu ziehen und betrachtet den angeblichen Zwang der Umstände stets als genügende Entschuldigung. Auch viele moderne Moralisten neigen zu dieser bequemen Auffassung, welche das persönliche Verantwortlichkeitsgefühl tilgt; ihnen stellt sich der Dichter in schroffer Opposition gegenüber, indem der Konsul schließlich mit mutig bereuendem Willen dieser Gesellschaft trotzt.

Frau Dorf blieb, von ihrem trunksüchtigen Manne verlassen, in der Stadt zurück und ernährte sich und ihr Kind mühselig durch Waschen und Nähen, bis sie, der ungewohnten Anstrengung erliegend, an einer Brustkrankheit starb. Bernick kümmerte sich nicht weiter um sie. „Sie war stolz; sie verriet nichts und sie wollte nichts annehmen." Mit Skorpionen züchtigt Ibsen die übliche Durchschnittsmoral durch die wenigen Worte, mit denen jener Frau gedacht wird. Es ist der wirksamste Kontrast. Der gewissenlose Verführer sieht im Wohlleben ruhig das Darben des durch ihn ins Unglück gestürzten Weibes mit an. Die Damen aus dem „Verein zur Besserung moralisch Verderbter" werfen beim Kaffeetisch der Gefallenen eifrig noch einige Steine nach und besprechen voll hämischer Schadenfreude ihr Ende in gemütsrohester Weise: „die feine Madam war nicht genug gewöhnt zu arbeiten. Das schlug sich auf die Brust und so starb sie." So die gute Gesellschaft. Und daneben die Ausgestoßene, Geächtete. Als Schauspielerin allen Versuchungen ausgesetzt, jung und schön, vom Gatten kaum beschützt, erlag sie dem verführerisch einschmeichelnden Bernick, dessen Persönlichkeit damals nicht bloß Frauen wie Lona und Betty, selbst Männer wie Johann Tönnesen bezauberte. Im Unglück richtet sie sich dann an der Größe des Unheils stolz empor. Mutig trägt sie die Strafe für eigene und fremde Schuld. Die schwache Frau kämpft mit dem Zwang der Verhältnisse, dem Bernick so rasch weicht. Sie wehrt sich gegen

des Versinken im Morast. Mit ihrer Hände Arbeit erkämpft sie ehrlich einen Bissen Brot für ihr Kind, bis sie einen bitteren, aber ehrenvollen Tod stirbt. Kein Zweifel, die Tugend der mit dem Kainszeichen der Ehrlosigkeit gebrandmarkten, armen Verirrten ist ungleich höher zu schätzen als jene der guten Gesellschaft.

Der kleinen, hilflos verwaisten Dina nimmt Martha sich an, weil sie damit Johanns vermeintliche Schuld zu tilgen strebt. So wächst das Kind, das früher beim Theater Engel spielte, in Bernicks sittenstrengem Hause auf. Der Konsul kümmert sich wenig um diese Affäre. Er hat Wichtigeres zu tun, für Moral und Ehrbarkeit zu sorgen, die Gesellschaft zu stützen. Er lebt sich so in diese Rolle hinein, daß erst Lonas und Johanns Rückkehr sein längst eingeschlummertes Gewissen unliebsam aufrüttelt. In all den fünfzehn Jahren dachte er nie daran, die Ehre seines Schwagers wieder herzustellen, ja er fand nie „auch nur ein entschuldigendes Wort" für Johann. Nun tritt die Vergangenheit vor ihn hin wie ein drohender Gläubiger, der eine verfallene Schuld einzutreiben kommt. Reue empfindet Bernick zunächst keine, er trachtet bloß, sich der unbequemen Gäste möglichst bald zu entledigen. Den Schein zu wahren, die äußere Respektabilität zu retten, mochte auch das Wesen der Sache darüber zu grunde gehen, das Aufsehen, den Skandal zu meiden, war stets sein eifrigstes Bestreben, und jetzt muß dies Schrecknis dennoch Tatsache werden, wagt er nicht das Äußerste. Trotzdem gelangt er schließlich dahin, ohne drängende Notwendigkeit, aus freien Stücken selbst den Eklat herbeizuführen, der Wahrheit die Ehre gebend, mit eigener Hand das so lange und feingesponnene Lügengewebe zu zerreißen. Darauf beruht die große Wirkung seines ungescheuten, offenen Geständnisses, mit dem er seine Vergangenheit abschwört und sein Ansehen arg schädigt. Sein Ansehen, nicht ihn. Darin besteht eben der Unterschied der beiden Lebensauffassungen; der einen gilt die äußere Stellung des Menschen, sein Anwert bei der Welt, der anderen der innere Einklang, das Bewußtsein des eigenen Wertes als ausschlaggebend. Deshalb betrachtet die erste den einzelnen nur, wenn die Gesellschaft ihn anerkennt, als voll, die zweite hingegen, wenn sein Gewissen ihn freispricht. Ibsen läßt alle falschen Gewichte seitens der guten Gesellschaft anwenden. Dort zeigt er nichts als List und Trug, alle Tüchtigkeit und Charakterstärke bei den wenigen Einzelnen, die ihr trotzen. Lona Hessel und

ihr „Kind" John ziehen allmählich Dina, Martha, Betty und endlich auch Karsten Bernick zu sich herüber. Die Kraft der Wahrheit siegt über ihre Widersacher; diesen tröstlichen Glauben verkündet der Dichter in den „Stützen der Gesellschaft".

Der Konsul brachte es binnen fünfzehn Jahren aus einer kritischen Situation zum reichsten Manne der Stadt. Er steht im Begriff, durch einen Hauptschlag zum Millionär zu werden. Früher verhinderte er den Bau einer Eisenbahn, weil die geplante Küstenlinie dem Dampferverkehr und damit auch ihm schaden möchte. Ein Jahr später begeisterte er sich für das neue Verkehrsmittel, denn nun steht eine Binnenlinie in Frage und inzwischen wurden in der Stille von ihm die Gruben, Wasserfälle, Waldungen und sonstigen Grundstücke billig erworben, deren Wert sich im Falle der Anlegung einer Zweigbahn verzehnfacht. Damit schwanden die moralischen Bedenken gegen Eisenbahnen bei ihm und seinen Genossen, dem Großhändler Rummel, der sich so gern reden hört, dem frommen Vigeland, der seine Schiffer auch bei drohendem Unwetter mit gewinnversprechender Fracht auslaufen läßt, da sie ja in der „Hand der Vorsehung" stehen und er überdies einige Traktätlein ausgeteilt hat, sowie dem humanen Sandstad. Man beruhigt sich jetzt mit dem wohlfeilen Witz, eine Bahn bringe die „schlechten Elemente" zwar rascher herbei, doch könnten sie sich auch schneller entfernen. Bernicks Tun erinnert lebhaft an das geflügelte Wort: „Mit Moral baut man keine Eisenbahnen." Vor dem Strafrichter sind solche Manipulationen gesetzlich unanfechtbar und die beleidigte, öffentliche Meinung würde der Konsul schon zu versöhnen wissen, etwa durch Gründung eines Armenhauses, wie ihm als Wohltäter der Stadt bereits ein neues Schulhaus, Gas- und Wasserleitung zu danken sind und er ihr Parkanlagen schenkte. Die anfängliche Entrüstung würde dann bald in Bewunderung seiner Schlauheit umschlagen. Führte er doch lediglich in großem Stil durch, was die anderen gern auch getan hätten, nur eben mit unzulänglichen Mitteln. „Alle würden sich auf das Unternehmen gestürzt, das Ganze geteilt, zersplittert und verdorben und verpfuscht haben." Des Konsuls geschäftliches Gebahren soll durchaus keinem Ausnahmsfall, vielmehr dem mittleren Durchschnitt der zur Zeit geltenden öffentlichen Moral entsprechen, ebenso wie sein Verfahren gegen die Frauen in keiner Richtung den Stempel des besonders Ungewöhnlichen trägt. Gerade

dadurch wird das Stück zu einem Totengericht über das Milieu, in dem es spielt. „Zwingt uns nicht die Gesellschaft selbst Schleichwege zu gehen?“ fragt Bernick mit nur zu viel Recht. Ein bedeutsames Unternehmen, das soziales Denken zum allgemeinen Nutzen von Staatswegen ins Werk setzt, kann hier nur durch das gegenseitige Niederkonkurrieren gewinngieriger Kleinbürger verdorben oder von einer übermächtigen Kapitalskraft zum alleinigen eigenen Vorteil ausgebeutet werden. Die zum Schluß proponierte Aktiengesellschaft ist ein lahmer Ausweg, denn bei leitenden Verwaltungsräten wie Rummel, Sandstad, Vigeland wäre das Interesse der kleinen Anteilscheine kaum besonders gewahrt und ein Mann von Bernicks späteren, veränderten Gesinnungen bleibt ein weißer Rabe.

Nicht tatkräftige Schlechtigkeiten, faulige Unterlassungssünden fallen dem Konsul zur Last. Er unterließ, die falschen Gerüchte über Johann zu zerstreuen. Auch nach des Schwagers Heimkehr rechtfertigt er weder diesen und sich selbst durch eine offene Erklärung, noch gibt er dem Jugendfreund überhaupt Kunde von dem Vorgefallenen, so daß der junge Tönnesen zufällig von Rörlund in einer hochdramatischen Szene erfährt, unter welchem Verdacht er steht. Ebenso unterläßt es Karsten dann, Johann vor „Indian Girl“ zu warnen, er stellt es eben der Vorsehung anheim, ob sie das lecke Fahrzeug vielleicht trotz Sturm und Wogen glücklich über den Ozean geleitet.

Ohne an den Kniffen und Ränken teilzunehmen, die unter der sauber geglätteten Oberfläche dieser moralischen Gesellschaft ihr Spiel treiben, hätte er garnicht zur führenden Rolle aufsteigen können. Er sieht das sehr wohl ein: „Würde ich über die Stimmung und Anschauung, die gerade den Tag obenauf ist, weiter vor hinausschreiten wollen, so wäre es aus mit meiner Macht. Weißt du, was wir sind, wir, die als Stützen der Gesellschaft gelten? Wir sind das Werkzeug der Gesellschaft, nicht mehr und nicht weniger.“ Damit spricht er das Verdikt über sich und über die Umgebung. Bis zu dem Augenblick, wo Bernick seinen Schwager mit Bewußtsein in den fast sicheren Tod eilen läßt, ist er bloß ein kleiner, schwacher Sünder wie die Rummel, Sandstad, Vigeland und hat sich nichts vorzuwerfen, was die Gesellschaft nicht tolerierte. Ganz allmählich führt der Dichter den Konsul mit großer Feinheit zu einem Verhalten, dessen sich dieser anfangs so unfähig erachtet, daß er mit Abscheu

von der amerikanischen Kundschaft spricht, die vor derlei nicht zurückbebe. Hilmar Tönnesens Ausruf: „Es ist doch auch unerträglich, was für ein zähes Leben manche Menschen haben können", legt zuerst den Gedanken nahe, möchte der Amerikaner doch kein so zähes Leben besitzen. Als Johann dann beiläufig bemerkt: „In drei Wochen bin ich in New-York, wenn ‚Indian Girl' nicht untergeht," durchzuckt es Bernick. Er braucht nicht die Hand zu rühren, den Dingen nur ihren freien Lauf zu lassen und der Wunsch der amerikanischen Rheder, das Schiff solle unter allen Umständen in See stechen, ist erfüllt, er selbst — von dem gefährlichsten Gegner für immer befreit. Niemand darf gegen ihn einen Vorwurf erheben. Aunes bekannter Tüchtigkeit war die Reparatur anvertraut. Die Stadt drängte, um die lärmenden Trunkenbolde aus Amerika endlich loszuwerden. Für Wind und Wellen vermag niemand einzustehen. Bernick bleibt sogar noch der Entschuldigungsgrund, wie geschäftliche Notwendigkeit ihn zwinge, das Schiff absegeln zu lassen, halte sie ihn auch ab, Johann zu warnen, sich einem auf Konsul Bernicks eigener, rühmlichst bekannter Werft ausgebesserten Fahrzeug anzuvertrauen. Soll Gustav nicht alles einbüßen, um dessentwillen er das Beste seines Lebens opferte, so muß Johann aus dem Wege. Auch hier wie so oft seit Catilina und bis zu Borkmann taucht die Idee der unabschüttelbaren Vergangenheit auf: „Eine Jugendunbesonnenheit läßt sich in unserer Gesellschaft nie wieder wegwischen." Kehrt Tönnesen zurück und zeigt jene alten Briefe vor, dann ist Bernick moralisch geächtet, der ganze Lügenbau seines Ansehens stürzt zusammen. Dieser Mensch, den er seit fünfzehn Jahren nicht gesehen und vormals nur, um leichter bei Betty Zutritt zu finden, freundschaftlich behandelt, ist ihm bloß ein gefahrdrohender Feind. Es gilt zuvorzukommen. Mag der Amerikanisierte die Folgen seiner Torheit tragen. Freilich, kaum hat sich der Konsul den schweren Entschluß abgerungen, kaum ist „Indian Girl" ausgelaufen, da faßt ihn die Reue. Durch Lona erfährt er, die wider ihn zeugenden Schriftstücke seien in ihrer Hand geblieben; sie gibt ihm, die Papiere zerreißend, die Freiheit des Handels zurück. Johann reiste mit der „Palme", die Mannschaft von „Indian Girl" wurde umsonst in den Tod geschickt. Und nun trifft ihn der letzte Streich. Oskar, sein einziges Kind, sein Erbe und seine Hoffnung, entfloh auf dem totgeweihten Schiff. Diese Kunde bricht den durch übermenschliche

Aufregungen der letzten Tage ohnedies nervös überreizten Mann vollständig. Verzweifelnd empfindet er jetzt erst, wie innig er an dem Sohne hing, zugleich jedoch, daß er ihn nie wahrhaft besessen. Mit dieser Zernichtung des betrogenen Betrügers könnte das Stück schließen wie mit einem über den Frevler hereingebrochenen Gottesgericht. Ein Jahrfünft später hätte der verbitterte Dichter es so enden lassen, trostlos grau. Hier wendet sich alles zum Guten. Eine Glücksbotschaft jagt die andere, allgemeine Aussöhnung folgt; Ehrhard bemerkt witzig: „Il y a jusqu'au baromètre qui se repent et se corrige." Allein wenn „der Himmel sich aufklärt" und „es hell wird über dem Meer", so birgt dies auch einen hübschen symbolischen Sinn. Nicht äußere Rücksichten, sondern ein zu jener Zeit sieghaft vorwaltender Glaube an eine bessere Zukunft bestimmte Ibsen zu einem Abschluß, den auch wir einen guten nennen wollen, nicht aus weichlicher Empfindsamkeit, sondern in trotziger Freude an ritterlichem Streit gegen Verderbtes und Vermorschtes.

Konsul Bernick erfährt unsägliches Glück, Oskar wird ihm wiedergegeben, sein gering geachtetes Weib bringt den Sohn zurück. In dieser gräßlichen Stunde lernte er einsehen, wie wenig Befriedigung ihm das Ansehen und all das hohle Scheinwesen gewähren könnten, wäre nicht sein Kind und dessen Lebensaufgabe vorhanden. Und gerade jetzt kam der festliche Zug seiner Mitbürger, der schon vor den Fenstern stand während Karsten Bernick noch alles verloren glaubte. Er sollte aufs neue heucheln und lügen, sich feiern lassen für eigennütziges Tun, sich als Muster preisen hören, wo er so klein vor sich dasteht, wie noch nie. In dem vom tiefsten Jammer zur reichsten Seligkeit emporgeschnellten Manne ist mit der überströmenden Freude die eigene, bessere Natur zum Durchbruch gekommen. Freiwillig gesteht er nun das, was ihm vor wenig Stunden noch als so bittere Demütigung erschien, daß er ein Menschenleben opfern wollte, um es geheim halten zu können. Die inzwischen durchlittenen Seelenqualen verliehen ihm den Mut dazu, die Gewissensschuld auf diese Art zu sühnen. Schaudernd hat er bei Ereignissen, die sogar den starrsten Sinn zu beugen vermöchten, erkannt, wohin er geraten. Dazu treten noch zwei bedeutsame Momente. Früher sträubte sich auch sein Stolz, er wollte nicht, dem Zwange weichend, die Wahrheit bekennen, nun wo die Briefe

vernichtet sind und er (wie Ellida) „in Freiheit wählen“ kann, entscheidet er sich aus eigenem Antrieb für das Rechte. Eben ist ihm eine unverdiente Gunst des Himmels geworden, ein dunkler Drang treibt ihn, sich für die gnädige Fügung dankbar zu erweisen, die ihm den Sohn zurückgab und Blutschuld von seiner Seele nahm. Ein neues Leben wurde ihm verliehen, als ein neuer Mensch will er es beginnen, „heraus aus der Unwahrheit, sie war nahe daran, jede Faser in mir zu vergiften.“ Den Tag seines stolzesten Triumphes verwandelt er freiwillig in den seiner tiefsten Beschämung, zugleich aber in den seiner geistigen Wiedergeburt. Dabei ist es sehr wichtig, daß Bernick, der gewöhnlich um zehn Jahre zu alt gespielt wird, erst 38 Jahre zählt, nur vier Jahre mehr als das „Kind“ Johann. Er ist noch jung genug, um ein geändertes Leben zu wagen und siegreich durchzuführen. In der rauschenden Feststimmung sollte er die Zustimmung seiner Mitbürger zu zweifelhaften, eigennützigen Manipulationen gewinnen. Er bespricht diese Sache, wie es programmgemäß verlangt war, allein er tut es im entgegengesetzten Sinne, bereuend und gutmachend. „Nun hast du dich selbst wiedergefunden,“ darf Lona ausrufen. Er gewinnt bei diesem Wechsel, denn jetzt versteht er erst die zarte Fürsorge, den Schatz von Liebe zu würdigen, den seine stets übersehene Frau ihm widmet. Bisher war auch er so, wie Lona von seiner Umgebung meint, sie sei „eine Gesellschaft von Hagestolzen-Seelen; ihr seht die Frau nicht“.

Ibsen begann gleichfalls erst jetzt die Frau so zu sehen, wie die moderne Weltbetrachtung dies erfordert. Lange hatte er das Prinzip der Persönlichkeit, des Rechtes der Individualität verfochten, ohne die Inkonsequenz klar zu erfassen, die darin lag, die Hälfte der Menschheit hiebei a priori auszuschließen. Jetzt erkennt er, auch die Frau sei nicht bloß da, um völlig in ihrem Manne aufzugehen. Dies Stück steht im Stadium des Überganges zu den neuen Anschauungen; schärfer ausgeprägt sind sie am ehesten bei Lona und selbst diese will eigentlich nur den „Helden ihrer Jugend“, das Idol ihrer Liebe „frei und wahr“ sehen, denn „alte Freundschaft rostet nicht“. Frau und Schwester des Konsuls, Betty und Martha, sind so sanft ergeben in stiller Entsagung, daß in diesem Milieu auch der entschiedener veranlagten Dina Mut und Entschluß, ihr Leben nach eigenem Sinn zu gestalten, versagen. Sie flattert

ängstlich umher, wie der gefangene Vogel im Bauer, aber sie sieht keinen Ausweg der Befreiung aus unleidlichen Verhältnissen, als Nörlund zu folgen. Sie würde dies tun, strömte nicht zur rechten Zeit mit dem Eintreffen der Amerikaner ein voller, frischer Luftzug in die Stickluft der häuslichen Enge.

Frau Bernick, durch ihren Gatten gewöhnt, sich nach dem zu richten, was ihm eigentümlich, ist die nur auf den Kreis häuslicher Pflichten sich beschränkende Musterfrau. Fragt sie nach den Geschäften ihres Mannes, nach allgemeinen Angelegenheiten, so lautet die Antwort; „Ach, liebe Betty, wie kann das nur dich interessieren." Dabei klagt der Konsul, ohne Empfindung dafür, wie sehr sie dies kränken muß, er habe niemand, mit dem er sprechen könnte, an dem er eine Stütze hätte. „Gar keinen, Karsten?" erwidert sie,' in diesen wenigen Silben drängt sich die Tragödie eines Lebens zusammen. „Nein, wer sollte das sein? meint Bernick achtlos. Er begreift es, als die Retterin des Sohnes endlich auch den Weg zu seinem Herzen findet. Rührend zart und schonend drückt sie die Erkenntnis aus, daß Gustav einst nicht aus Liebe um sie geworben: „Durch viele Jahre habe ich geglaubt, ich hätte dich einst besessen und dich wieder verloren. Nun weiß ich, daß ich dich nie besessen habe. Aber ich werde dich gewinnen." Ebenso will Bernick nun erst Oskar gewinnen, in dem er bisher vornehmlich die fünfte Generation der Firma erblickt. Dem Sohn soll der Lebensweg nicht vorgezeichnet sein, er soll frei wählen dürfen, nicht „Erbe meiner Lebensaufgabe, sondern ein Mensch, der seine eigene Lebensaufgabe haben wird. . . . Du sollst du selbst werden." (Im Widerspruch mit Wortlaut und Sinn ist die Übersetzung: „Du sollst selber was werden.")

An aufopfernder, felsenfester Liebe wird Betty von Martha noch übertroffen, dieser zweiten Solveig, deren Los das bitterste von allen. Fünfzehn Jahre harrte sie des gleichaltrigen Jugendgespielen. So viel Böses und Häßliches er begangen haben soll, sie glaubt an ihn. Wie Ellida kennt sie schon die Sehnsucht nach dem „wilden Meer", nach der lockenden Ferne. Und der Heimkehrende bemerkt die Verblühte kaum. Ihr eigen Pflegekind weckt seine Liebe. Da schwingt Martha sich zur seltensten Höhe edelherziger Entsagung auf. Sie selbst führt Johann das zagende Mädchen zu, ermuntert es zu tun, was ihre Beschützerin nie gewagt. Dina soll mit dem Geliebten ziehen, in der neuen Welt eine neue Existenz gründen; gern folgt

diese dem Mahnruf der älteren Freundin: „Laß etwas geschehen, das all diesem Schick und Brauch trotzt!“ Sie flieht mit Johann, um ein Land zu suchen, wo die Menschen nicht gar so „anständig und moralisch“, wo sie natürlich sind. Als schön dachte sie sich ja stets, was „groß ist — und weit weg“, also das Gegenteil dessen, was sie umgibt. Und sie hungert nach Schönheit, wie es im „Ballonbrief“ von der Zeit hieß, deren Kind sie ist. Darum hätte sie sich fast an Rörlund geklammert; auch sie, wie Agnes im „Brand“, löst rasch das erste Band, als der Rechte erschien. So wurden ja auch in der „Johannisnacht“ und in „Olaf Liljekrans“ Verlobungen rückgängig gemacht, um besser Zusammenpassende zu vereinigen. In Dina bäumt sich die gesunde sittliche Natur auf gegen die Schminke und Hohlheit, die Tugendheucheleien und die jämmerlichen Rücksichten der alten Zeit, wie Bernick es später nennt. Martha und Lona stehen ihr bei. Dadurch, daß nicht allein die emanzipierte Lona, vor der es den gutgesinnten, ehrbaren Spießbürgern schaudert, auch die Dulderin Martha sich wie die jugendlich tatkräftige Dina zu neuen Idealen bekennen, erfährt die „gute, alte Zeit“ die schärfste Verurteilung. Die alte Jungfer galt früher bloß als beliebte Possenfigur, Ibsen rächt die oft Verhöhnten. Lona und Martha bedeuten die Ehrenrettung des ehelos alternden Weibes in der Literatur. Sie ergänzen sich in ihrem Eintreten für Johann, doch bei aller Anerkennung für Martha läuft ihr die frisch zugreifende Lona, die, statt still zu entsagen, selbsttätig ihr Lebenslos und das anderer gestaltet, noch den Rang ab. In ihrem Sinne rafft sich Martha schließlich zur Tat auf und ganz in ihrem Geiste entgegnet Dina auf Johanns Werbung: „Ja, ich will die Ihre sein. Doch erst will ich arbeiten, selber etwas werden, wie Sie. Ich will nicht eine Sache sein, die man nimmt.“ Des Geliebten Ausruf: „Ich will Sie auf Händen tragen,“ der Schwanhild Halm entzückt hätte, lehnt die Tochter der Schauspielerin in moderner Gesinnung ab: „Dazu haben Sie kein Recht. Ich will mich selbst vorwärts bringen; und dort drüben kann ich das schon.“ Die Pflegekinder der beiden alten Mädchen vereinen sich zu einer im besten Sinne modernen Ehe. Die Szene, in der Lona und Martha, zwei Opfer des Überganges, allein zurückbleiben, weckt mit den schlichtesten Worten tiefsten melancholischen Zauber.

Nur gleiche Arbeit kann gleiche Rechte verleihen. Allein gerade

der zahlreichsten Volksklasse verhalf ihre Arbeit bisher nicht zu vollem Recht. Als ihr Repräsentant tritt Aune auf, durchaus kein Ideal, schlechtweg ein Mensch. Als Arbeiter beschäftigt ihn die Lage seiner schlechter gestellten Genossen und dabei wird ihm „angst um der vielen willen, denen die Maschinen das Brot wegnehmen." Die Fortschritte der Technik dürfen nicht zurückgedämmt werden. Das weiß der Werkführer sehr wohl, aber er meint, die Gesellschaft, auf die man so viel Rücksicht nehmen müsse, habe doch auch Pflichten. Wenn er den Konsul fragt, ob dieser die Buchdruckerkunst besonders gepriesen hätte, falls er als Schreiber durch sie brotlos geworden wäre, muß der gebildete, reiche Bernick vor dem einfachen Manne verstummen. Darum liebt der Werftbesitzer es nicht, daß Aune die Arbeiter durch Vorträge zu bilden sucht. Das viele Lesen und Grübeln macht die Leute nur unzufrieden und bringt sie auf derlei Gedanken. An Otto Ludwigs „Erbförster" mahnt es, wenn der Konsul dem alten Schiffsbaumeister, dessen Vater und Großvater schon auf der gleichen Werft dienten, die Entlassung androht. Aune mag so wenig die Achtung seines Kreises verlieren, als Bernick die jener Gesellschaft, von welcher Aune, die Klassengegensätze betonend, gleich in der ersten Szene sagt: „Meine Gesellschaft ist nicht die des Konsuls". Lieber opfert er das Leben der verhaßten fremden Matrosen, wie der Konsul das Johanns. Es bleibt aber ein großer Unterschied zu gunsten des Werkführers, der keine befleckte Vergangenheit bemänteln, sondern im Alter sein Brot nicht verlieren möchte und als die Entscheidung da ist, schließlich die Brigg auf eigene Verantwortung zurückhält, mag es ihn auch die Stellung kosten. Wenn Aune nun sich fügen, mit den neuen Maschinen arbeiten will, ist dies symbolisch dafür, daß, wie Bernick sagt: „Manches bei uns eine gründliche und ehrliche Reparatur braucht," die mit neuen Mitteln bewerkstelligt werden muß, ohne Rücksicht darauf, was Vater und Großvater zu dieser geänderten Methode gesagt hätten. Die Frage der industriellen Lohnarbeit bleibt dabei freilich ungelöst; diesem harten, materiellen Streit steht Ibsen fremd gegenüber.

Als soziales Gegenbild zu Aune könnte Hilmar Tönnesen betrachtet werden. Dort der arme Arbeiter, nach mühevollem Leben von Mangel bedroht, will er sich nicht in jegliches schicken, hier der wohlhabende Müßiggänger, dem seine eingebildete Krankheit als

Entschuldigung dient. Mehr im Sinne des Autors dürfte es liegen, Hilmar, der stets „das Banner des Ideals hochhalten“ will, in erster Linie als Vertreter jenes Pseudo-Idealismus aufzufassen, welcher in der Theorie für all das schwärmt, wovon er sich in der Praxis möglichst fern hält, in der Idee ein ganz anderer, als im Leben. Es steckt weit mehr in dieser Figur, als bloß eine dankbare Episodenrolle. Hilmar ist auch der Vertreter der Lüge des Sich-besserdünkens, er, der nie etwas geleistet, als ein mißglücktes Drama, nie etwas gewagt, als bissige Glossen in der Art Daniel Heires. Wenn es schließlich mit der Verwirklichung des Ideals ernst wird, verflüchtigt sich Hilmar mit den Ortsphilistern. Der Wahrheit auch dort, wo sie dem lieben Ich Schaden bringt, die Ehre zu geben, das gehört schwerlich zu jenen Idealen, für die er mit Worten so gern eintritt. Die Tat versteht er nicht einmal, sie geht über seinen Gesichtskreis.

Wahr und klar zu werden, dies ist nach Ibsen das Eine, was not tut. Wahr sein bedeutet zugleich frei sein, denn wer der Wahrheit dient, mag auch die goldenen Fesseln nicht tragen, mit denen die Gesellschaft ihre Stützen lohnt — und bindet. Eine neue Zeit soll anbrechen, in der allein die Losung gilt, mit der als Feldruf jenes dritte Reich begründet, das Heil verwirklicht werden kann: „Der Geist der Wahrheit und der Freiheit, — das sind die Stützen der Gesellschaft.“

## VIII.

### (Ein Puppenheim.)

Moderne Menschen glauben nicht an die Unveränderlichkeit lang eingelebter Verhältnisse. Das Alter einer Sitte erscheint eher als Grund, ihr zu mißtrauen, denn zu widerspruchsloser Fügsamkeit. Diese Denkart kommt am schärfsten in der amerikanischen Redewendung zum Ausdruck: „Das gilt schon viele Jahre, folglich — muß es falsch sein." Die von Schiller ausgegebene Losung: „Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit, und neues Leben blüht aus den Ruinen" wurde die unserer Tage. Je eifriger die gleiche Freiheit und freie Brüderlichkeit gepredigt wird, desto nachdrücklicher mußte der Gedanke zur Geltung gelangen, auch das seit Jahrtausenden bestehende Verhältnis der Unterwürfigkeit der Frauen sei zwar den Interessen der Männer sehr dienlich, den Anforderungen der Gerechtigkeit jedoch zuwiderlaufend. Der Befreiung des dritten Standes müsse nun auch die Emanzipation des Proletariates und ebenso die Anerkennung der vollen Menschenrechte des weiblichen Geschlechtes folgen: diese nach den Prinzipien der Demokratie logisch folgerichtige Überzeugung gewann mehr und mehr Anhänger. Geriet doch die wissenschaftliche Forschung darüber in Streit, ob nicht etwa die ursprüngliche Form der Wirtschaft der Kommunismus, die erste Art der Familiengründung die Mutter-Gens gewesen sei. So unglaubwürdig nun das Matriarchat sich darstellt, für Geister, die mehr der Zukunft als der Vergangenheit zugewandt sind, ist das an sich nicht ausschlaggebend. Sie fragen ja nicht, was schon war, wohl aber, was sein soll und kann. Man muß weder die Vorherrschaft der Frau, noch die Aufhebung der Ehe wünschen und kann doch für die Gleichberechtigung aller Menschen eintreten. Damit wird dann kein mechanisches Gleichmachen, kein Gleichgelten des

Ungleichwertigen, sondern die gleiche Möglichkeit für jeden, seine Fähigkeiten entsprechend zu entwickeln und zur Geltung zu bringen, erstrebt. Diese Möglichkeit ist gegenwärtig für die Besitzlosen und für die Frauen nur in beschränktem Umfang vorhanden. Es gilt viel Schranken zu beseitigen, Hindernisse aus dem Wege zu räumen, auf dem einst die Schöpfer des dritten Reiches in Glanz und Glorie ihren Einzug halten sollen.

Es ist kein Zufall, daß zur selben Zeit mit dem utopistischen Kommunismus der Saint-Simonisten, in den dreißiger Jahren, auch die utopistische Frauenbewegung, an die Romane der George Sand anknüpfend, in Frankreich erwachte und in demselben Maße wie damals noch recht unklare sozialistische Strömungen über Europa sich ausbreiteten, auch die Frage der Frauenemanzipation zur Diskussion gestellt wurde. Sogleich erfolgten natürlich tolle Übertreibungen, durch den Père Enfantin wie durch das „junge Deutschland“ und die Gräfin Hahn-Hahn, während Rahel Varnhagen das Recht auf Arbeit für die Frau forderte und freie Einwilligung „durch Einsicht und Herzensübung“ als Grundlage der Ehe bezeichnete, sehr ähnlich wie Ellida in der „Frau vom Meere“. Der Zusammenhang in den Bestrebungen der Proletarier und der Frauen ist ein tiefinnerlich, notwendig begründeter. Beide sind die Enterbten der bürgerlichen Gesellschaft und die Frauenbewegung wurde ebenso wie die Arbeiterparteien am energischsten durch den materiellen Notstand breitester Schichten gefördert. Wie der Sozialismus den Weg von der Utopie zur Wissenschaft, von der Revolution zur Reform allmählich zurücklegt, so tritt auch die Frauenfrage aus dem Stadium theoretischer Luftschlösser mehr und mehr ins Gebiet praktischer Maßregeln und Erwägungen. Das Evangelium der modernen, tatkräftigen Frauenbewegung, das Buch über „Die Hörigkeit der Frau“ schrieb John Stuart Mill, ein Förderer des Sozialismus. Ibsen selbst sagte 1885 in einer Ansprache an die Arbeiter von Trondhjem (Drontheim): „Die Umformung der sozialen Verhältnisse, die man jetzt draußen in Europa vorbereitet, beschäftigt sich wesentlich mit der zukünftigen Stellung der Arbeiter und der Frauen. Sie ist es, auf die ich hoffe und warte, und für sie will ich wirken und werde ich wirken mein ganzes Leben lang, so viel ich vermag.“ In München verkehrte er dann mit Georg von Vollmar und erklärte 1890 in der „Münchner Post“, er sei in gewissen Punkten ohne es

bewußt und unmittelbar erstrebt zu haben, zu den „gleichen Ergebnissen gekommen wie die sozialistischen Moralphilosophen“.

In Schweden fand die Frauenemanzipation, wie bei den „Franzosen des Nordens“ leicht begreiflich, rasch starken Anhang. Seit den vierziger Jahren kämpfte Friederike Bremer für erweiterte Rechte ihres Geschlechtes und eine Phalanx weiblicher Schriftsteller folgte ihr. Es lief (sogar in einzelnen Romanen der gemäßigten Emilie Flygare-Carlen) nicht ohne Übertreibungen zu Ungunsten der Männer ab. Naturgemäß entstand später im selben Lande die schärfste, durch den Frauenhasser August Strindberg repräsentierte Reaktion. Bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte dort die Lyrikerin Charlotte von Nordenflycht die Auffassung vertreten, die geistige Inferiorität der Frau sei größtenteils durch ihre mangelhafte Erziehung verschuldet. Eine der merkwürdigsten Erscheinungen muß der genial vielseitige C. J. L. Almquist gewesen sein, der 1851 im Verdacht des versuchten Giftmordes aus der Heimat flüchtete und unter falschem Namen geborgen in Bremen starb. In einem übrigens unbedeutenden Roman „Amalie Hillner“ hatte er früher eine ähnliche Doppelexistenz eines angeblich Verstorbenen geschildert. Seine Novelle „Det går an“ (Das geht an) erschien im Herbst 1839 und erregte Sensation durch die Schilderung, wie die Frau in der Ehe wehrlos auch dem verderbtesten Gatten preisgegeben sei, noch mehr durch die von der Heldin hieraus gezogene Konsequenz, dem Mann ihrer Wahl nur in freier Liebe anzugehören. Auch die Frage der natürlichen Kinder aus käuflichen Verhältnissen wird berührt, wie dies Ibsen in den „Gespenstern“ und der „Wildente“ gleichfalls tat. Sara Widebeck ist eine Glaserstochter aus Lidköping, ihr Vater war ein Säufer, lebte in unglücklicher Ehe mit ihrer Mutter, die sich aus Verzweiflung schließlich auch dem Trunke ergab. Der Dozent der Philosophie in Helsingfors Johann Wilhelm Snelman schrieb eine Fortsetzung zu Almquists Novelle, die bald danach erschien und zur Widerlegung der Theorie der freien Liebe, um zu zeigen, daß dies nicht angehe, Sara und ihren Albert ein böses Ende nehmen ließ. So rief denn auch das „Puppenheim“ vier Fortsetzungen und vier Parodieen hervor, an denen Skandinavien, England und Amerika beteiligt waren. Almquists Anklagen gegen die konventionellen Eheansichten mögen auf Ibsen schon bei Abfassung der „Komödie der Liebe“ nicht ohne Wirkung geblieben sein. Auch

den norwegischen Romanen und Streitschriften Camilla Colletts, die immer entschiedenere Frauenrechtlerin geworden war und schon in den Titeln („Gegen den Strom", „Aus dem Lager der Stummen" 1877) die Tendenz andeutete, verdankt unser Dichter vermutlich Anregungen. „Der entscheidende Einfluß wurde hier gewiß von meiner Mutter ausgeübt," schrieb mir Sigurd Ibsen, was um so interessanter ist, als Frau Ibsen stets vor der Öffentlichkeit zu verschwinden trachtet.

Den Mann, der in romantisch angehauchten Dramen früher das demütig-duldende Weib so sehr gefeiert hatte, mußten die neuen Lehren von der gebührenden Stellung der Frau, mit ihrer starken Betonung der Emanzipation des Fleisches, zunächst antipathisch berühren; erst durch schwere innere Kämpfe konnte er sich zu ihnen durchringen. Im „Bund der Jugend" fällt der erste Schuß, aber die empörte Selma reicht rasch versöhnlich dem Gatten wieder die Hand. Kristian Elster und Georg Brandes gebührt das kritische Verdienst, die Bedeutung dieser Episode gleich damals erfaßt und rühmend betont zu haben. Noch war der Dichter innerlich nicht mit sich im Reinen. In den „Stützen der Gesellschaft" wird unsicher an dem Problem herumgetastet. Betty, Martha, auch Lona hegen jene Liebe, die alles duldet und alles verzeiht. Die Gedanken der Emanzipation bleiben, nur von Dina klar ausgesprochen, im Hintergrund. Zwei Jahre später trat das Schauspiel „Et Dukkehjem" (Ein Puppenheim) waffenklirrend auf den Plan. Ibsen hatte inzwischen abermals Schweden besucht und war am 7. September 1877 zum Ehrendoktor der Universität Upsala, die ihr Vierhundertjahrfest beging, promoviert worden. 1878 wieder nach Italien übersiedelnd, verbrachte er den Winter in Rom. Dort stellte er im skandinavischen Verein den Antrag, auch den Frauen das Stimmrecht einzuräumen; dies wurde abgelehnt und der Dichter ließ sich dann, nach einem Brief Jacobsens, nur mehr selten im Lokal sehen. Als sein neues Drama beendet war, kehrte er nach München zurück. Schon der Titel, den wir gewöhnlich nach der Heldin zu dem nichtssagenden „Nora" verwässern, ist charakteristisch für den Inhalt des mutigen Werkes. Im Sommer 1879 zu Amalfi geschrieben, erschien es in 8000 Exemplaren am 4. Dezember in erster, einen Monat später in zweiter und nach weiteren zwei Monaten in dritter Auflage. Es gibt je fünf deutsche und englische, vier russische, zwei italienische, ferner französische, spanische, portugiesische, schwedische,

polnische, tschechische, kroatische, serbische, magyarische, finnische, vlämische, holländische Übersetzungen. Die erste Aufführung fand im Hoftheater in Kopenhagen am 21. Dezember 1879 statt. Betty Hennings kreierte die Nora. Am 8. Januar 1880 folgte das Stockholmer Hoftheater, am 20. Januar Christiania, am 30. Bergen, am 25. Februar das finnische Theater in Helsingsfors, wo auch das schwedische Theater das Stück gab, das überall die heftigsten Diskussionen entfesselte. Am 3. März 1880 brachte das Residenztheater in München Nora (mit Frau Conrad-Ramlo) in Anwesenheit des Dichters, dann stellte Frau Niemann-Raabe die Nora in Hamburg, am Dresdner Hoftheater, in Hannover und Berlin (22. November) dar. Im Wiener Stadttheater wurde es erst am 8. September 1881 aufgeführt. Damals schrieb Anzengruber eine ganz mißverständliche Kritik. Seither brachten fünf Berliner und fünf Wiener Bühnen „Das Puppenheim". Der Dichter sah es am 11. März 1889 in Berlin. In Petersburg wurde es im November 1881, in Warschau im Februar 1882, in London seit 3. März 1884 an drei ständigen Theatern, in Italien, Spanien, Belgien, Holland, Serbien, Ungarn, Australien, Egypten, Nordamerika seit 1889 öfters gegeben. In Amsterdam fanden 100 Aufführungen binnen drei Jahren statt. Am 20. April 1894 mit der Réjane im Vaudeville-Theater aufgeführt, eroberte es als erstes Stück Ibsens einen Platz im französischen Repertoire. Vom 18. Januar bis 11. Februar 1895 spielte die Réjane „Maison de Poupée" fünfzehnmal in Paris, seither öfter auswärts. Am 26. Dezember 1899 gab Agnes Sorma die Nora im Renaissance-Theater und diese deutsche Aufführung in Paris fand dreimal statt. Suzanne Després, Lugné-Poës Gattin, stellte die Rolle vom 9.—12. Oktober 1903 und 11.—13. Januar 1904 siebenmal, zwischen 30. Januar und 18. Februar 1905 achtmal, dann am 26. März und 2. April 1905, im Ganzen siebzehnmal mit dem Ensemble des Oeuvre in Paris dar und gastierte mit dem „Puppenheim" im Ausland, so am 23. November 1905 in Lissabon, am 19. Januar 1906 in Wien. Bedeuteten „Die Stützen der Gesellschaft" eine Revolte, so schuf Nora eine Revolution im Denken der zivilisierten Welt. Und das hatte Ibsen gewollt.

Die Frauenbewegung zielt dahin, dem weiblichen Geschlecht seine geschmälerten Rechte unverkürzt zu gewähren: das Recht auf

Arbeit und das Recht auf Persönlichkeit. Die ökonomischen Reformen (zahlreiche, lohnende Berufszweige den Frauen erst zu erschließen, in allen ihre Arbeit als vollen Lohnes wert anzuerkennen), sind, obwohl noch viel umstritten, leichter durchführbar, weil größtenteils im Wege der Gesetzgebung zu erringen. Wahrhaft wertvoll werden sie erst dann, wenn eine tiefwühlende geistige Gemütsreform auch das Recht auf Ausbildung und Pflege der eigenen Individualität, man könnte es sogar das Recht auf Menschheit nennen, den Frauen zugesteht. Wem seine Gedanken von anderen eingeflößt, wohl gar diktiert werden, besitzt keine Eigenart, ist kein wahrer Mensch. Das Recht auf Arbeit verweigerten die Konservativgesinnten den Frauen früher einhellig, in betreff des Rechtes auf Persönlichkeit begnügte sich ein Teil ebenfalls mit der starren Negation, ein anderer behauptete, solche Gleichberechtigung sei dem Weibe ohnedies längst eingeräumt. Ibsen wendete sich gegen diese Schlaueren unter den Gegnern. Die ökonomischen Beschwerden, soweit es angeht, beiseite lassend, legt er den Hauptnachdruck auf die Frage: Wie ist die Stellung der Frau in der Ehe? Bedeutet dieses wichtigste menschliche Verhältnis den Bund zweier Gleichberechtigter oder die Unterjochung des Schwächeren durch den Stärkeren?

„Ein Puppenheim" war Helmers und Noras Häuslichkeit. Das Wort sagt alles und enthält schon die straffe Verurteilung solcher Ehen in sich. Nora wird von ihrem Gatten als hübsche Puppe betrachtet, als kleine Singlerche, als fröhliches Eichkätzchen, dessen drollige Kapriolen ihm Spaß bereiten, derber ausgedrückt als gut dressiertes Haustier, dessen Besitz recht viel Anlaß zum Vergnügen bietet. Von einer wirklichen Ehe tragen die kirchlich und gesetzlich anerkannten Beziehungen Helmers zu seinem Weibe bloß den Namen. Ebenso bitter als wahr meint Nora in der großen Auseinandersetzung am Schluß: „Ich lebte davon, daß ich dir Kunststücke vormachte." Sie war dem jungen Bankdirektor ein teueres Spielzeug, an dem er Freude hatte. Er gebraucht seine Frau als Sache, während sie als Person geschätzt werden möchte. Dieser uralte Konflikt erfüllt das „Puppenheim", wie ihn Robert Zimmermann schon 1863 feinsinnig in Hebbels Dramen nachwies. Soll der Frau bloß so lange Wert zukommen, als sie vor Männeraugen Gnade findet? Soll sie nur durch den Gatten Bedeutung erlangen oder soll sie als selbstdenkendes, selbstentscheidendes Wesen fühlen, als

freie Persönlichkeit geachtet werden? Gesetzgebung und gesellschaftliche Sitte lieferten sie bisher unweigerlich der Oberherrschaft des Mannes aus. In der Familie gibt es rechtlich bloß einen maßgebenden Willen. Jede Abweichung von dieser Regel zu gunsten des weiblichen Geschlechtes weckt unendlichen Spott als verkehrt, ja naturwidrig. Es ist übrigens nur logisch dem Manne, so lange ihm die alleinige Sorge für Beschaffung des Lebensunterhaltes zur Last fällt, auch die Berechtigung zu der Forderung einzuräumen, daß seine Frau sich nach ihm modle und sein Machtwort ihre Angelegenheiten entscheide. Betrachtet die Frau die Ehe zunächst als Versorgungsanstalt, dann darf man es dem Manne nicht verübeln, wenn er sie abwechselnd mit Zuckerbrot und Peitsche nach seinem Willen lenkt. Wem die Sorge für ein anderes Wesen aufgebürdet wird, der soll dann auch der Gebietende sein. Wo die Frau gleichfalls tätig ist, bildet sich zwischen den Gatten von selbst ein anderes Verhältnis als zwischen Helmer und Nora heraus. Der Advokat schätzt (ein wenig in der Art des reichen Bengt) seine Frau als einen Luxusgegenstand, dessen Genuß sich nur gönnen darf, wer ihn zu bezahlen vermag. „Es ist unglaublich, wie teuer einem Manne solch ein Geschöpfchen zu stehen kommt.“ Scherzend spricht er da seine innerste Herzensmeinung aus; für ihn ist Nora eine Sache, keine Persönlichkeit.

Diese Auffassung der Ehe ist jedenfalls eine sehr häufige, von den meisten Männern offen oder heimlich gehegte. Als typische Erscheinung mußte sie Ibsen zu dramatischer Gestaltung reizen. Hiebei konnte er den Fall natürlich nicht in kahler Abstraktheit hinstellen, was gekünstelt, gemacht, unlebendig und daher wirkungslos bliebe; er mußte ihn mit konkreter Fülle ausstatten, individualisieren, um ihn lebhaft zu veranschaulichen. Er selbst bestätigte das Gerücht, dem Schauspiel liege eine wirkliche Begebenheit zugrunde, nämlich die Lebensgeschichte eines Ehepaars, dessen einer Teil aus Dänemark, der andere aus Norwegen war; auch für die „Stützen der Gesellschaft“ sollen Vorkommnisse beim Bahnbau nach Skien die Anregung geboten haben. In späteren Jahren ging Ibsen in dem Bestreben, die ihm vorschwebende Tiefe von allgemeiner Giltigkeit zu verlebendigen, so weit, daß gerade die allzureiche Anhäufung individualisierender Details jenen Kern von Allgemeingiltigkeit so sehr verhüllt und verdunkelt, bis eben das vereitelt zu werden droht, was diese Hilfsmittel bezweckten: die wahrhaft dramatische Wirkung

und Überzeugungskraft des Stoffes. Anders im „Puppenheim". Es wäre durchaus unzutreffend, hier von einem vereinzelten Fall zu sprechen, aus dem allgemeine Regeln nicht ableitbar seien. Die Individualisierung ist allerdings auch schon derart ausgebildet, daß der Einwand, so sehe es doch in der Regel nicht aus, zulässig wäre, aber der Grund für den Dichter höchst ehrenvoll.

Ein Vergleich von Ibsens „Puppenheim" mit der ein Dutzend Jahre später entstandenen „Sklavin" des begabten und leichtbeweglichen Ludwig Fulda zeigt, wie der deutsche Nachdichter das Problem vergröbert und eben damit die literarische Wirkung seines Schauspiels vermindert hat. In der „Sklavin" ist der Eheherr ein so roher Tyrann und zugleich ein so vulgärer Patron, daß jeder die Flucht der Frau begreift, fast alle sie billigen. Zudem beseitigte Fulda die Hauptschwierigkeit; seine Heldin ist kinderlos. Ibsen hingegen erschwerte sich die Aufgabe absichtlich nach Tunlichkeit. Er lieh dem Manne hoch über das Durchschnittsniveau erhöhende Eigenschaften und stellte ihm eine von schweren Charakterfehlern keineswegs freizusprechende Frau zur Seite. Ergibt die Rechnung dennoch ein negatives Fazit, dann ist dies ein ernstes Warnungszeichen. Zu tiefem Nachdenken und peinlicher Selbsterforschung angeregt, werden die meisten Männer sich gestehen müssen: Hinter diesem Helmer stehe ich zurück und ärgere Fehler als Nora hat meine Frau nicht.

Torvald Helmer bleibt stets ein Mensch mit vielen Schwächen, doch auch mit nicht gering zu veranschlagenden Vorzügen. In Geldfragen ist er von skrupulösem Feingefühl, das wir unter den „Stützen der Gesellschaft" vergeblich suchen würden. Als junger, mittelloser Beamter nimmt er aus Liebe ein Mädchen ohne Mitgift zur Frau, gibt deshalb den Staatsdienst auf und sucht sein Brot als Rechtsanwalt zu verdienen. Dabei will er „sich mit keinen anderen Geschäften befassen als solchen, die fein und anständig sind." Sehr wichtig für Noras Beurteilung ist es, daß sie (zum Unterschied von vielen Frauen, deren Luxusbedürfnis und mangelndes Feingefühl den Mann unbedenklich zur bedenklichsten Jagd nach dem Glück drängt) dies ganz natürlich findet und erklärt, es „darin ganz mit ihm zu halten", obzwar sie weiß, es sei dann „unsicher" von der Advokatur „zu leben". Acht Jahre besteht er ungebeugt den Kampf um die Existenz, ohne der Versuchung zu erliegen. Der einträgliche Posten

als Direktor der Aktienbank erscheint als eine durch seine Tüchtigkeit erzwungene Belohnung für sein wackeres Ringen unter ungünstigen Verhältnissen. Sein stark entwickeltes Ehrgefühl ist nicht das eines trockenen Pflicht- und Aktenmenschen. Ausgeprägter, feiner Kunstsinn wohnt Helmer inne und er wußte sehr gut, auf wie viel er Verzicht leistete, um ein ehrlicher Mann zu bleiben. Als Gatte zärtlich und zuvorkommend, liebt er sein Eichkätzchen auch jetzt warm. Verläßt Nora schließlich diesen Eheherren, dann müssen die gewichtigsten Gründe für sie sprechen, sollen die Zuschauer mit ihr sympathisieren. Von geistiger Unbefriedigung, weil Nora etwa an Bildung ihren Gatten überragte, keine Spur, das Umgekehrte trifft zu. Sie ist ein munteres, verzogenes Kind, dessen Schelmerei niemand zürnen kann, dem jedoch die schlimmen Eigenschaften solcher verhätschelter Herzenseroberer nicht fremd sind. Ihre Naschsucht und weitgehende Verlogenheit charakterisiert sie ebenso als Kind, wie ihre liebenswürdige Naivetät und Fröhlichkeit. Heuchelei und Verstellung, beide Helmer so gründlich verhaßt, zählen zu den Mitteln, von denen Nora ohne Bedenken Gebrauch macht, auch wo es keineswegs notwendig wäre. Ihr Bild ist durchaus nicht geschmeichelt. Zum Überfluß meint sie noch: „Es ist doch wunderschön, fein gekleidet zu gehen", und selbst Christine Linde stimmt ihr seufzend bei: „Ach ja, weiß Gott." Nora vereint demnach in sich die drei dem weiblichen Geschlecht so oft nicht unbegründet vorgeworfenen, freilich historisch durch seine Existenzbedingungen erklärten Fehler: Putzsucht, kindische Genäschigkeit, Lügenhaftigkeit.

Diese Nora des ersten Aktes ist eine keineswegs idealisierte, scharf geschaute Charakterstudie. Wir erkennen danach auch, wie sie unter den Einflüssen ihres Milieu, vor allem ihrer verkehrten Erziehung so werden mußte. Lernten wir dies tolle Geschöpfchen erst verstehen, dann beschleicht uns die vom Dichter geflissentlich genährte Neigung, ihr alles zu verzeihen, denn aus ihren Fehlern erwächst eine ernste Anklage wider den Gatten, in letzter Linie wider die gesamte Gesellschaft. Als Nora durch die entsetzlichen Qualen und Aufregungen der letzten Tage, insbesondere der Entscheidungsnacht, weniger umgewandelt als vielmehr zur Besinnung gebracht wurde, erhebt sie selbst die gewichtige Beschuldigung: „Es ist großes Unrecht wider mich geübt worden, Torvald. Zuerst von Papa und dann von dir. Ihr habt mich nie geliebt. Ihr fandet es nur ver-

gnüglich, in mich verliebt zu sein." Diese Wendung bezeichnet den Differenzpunkt mit eisiger Schärfe. Geliebt wird Nora einzig von Christine Linde, die übrigen sind bloß in sie verliebt. Hätte Ibsen das früher so klar erkannt, dann hieße die „Komödie der Liebe" wohl, wie Axel Garde fordert, die Komödie der Verliebtheit. Selbstlose Zuneigung, der das Wohl des anderen als Ziel gilt, begegnete ihr höchstens etwa bei Rank. Unter der Obhut eines leichtsinnigen Vaters, dessen Güte durch den Mangel an Festigkeit verderblich wirkte, wuchs Nora auf, von der Kinderfrau statt von der früh verlorenen Mutter betreut. Sie stiehlt sich denn später noch gern von Papa zu den Dienstboten hinab, wo sie nicht gehofmeistert wird und so komische Dinge hört. Vom Vater erbte sie beides: den Leichtsinn, dem ihre schlechten Eigenschaften alle zur Last zu schreiben wären, und die stets mit ihr aussöhnende Herzensgüte. Als Beamter beging Noras Vater zwar keinen ernsthaften Fehltritt, aber Fahrlässigkeiten und Unordnungen scheint er nicht vermieden zu haben. Helmer wird mit der Kontrolle betraut und findet den Mann „nicht unantastbar", doch kommen nur Verstöße, nicht Verbrechen in Frage. Es gelingt durch wohlwollende Nachsicht, der Sache einen milderen Verlauf zu geben, der Angeschuldigte kann im Amte bleiben. Rasch erwachte Neigung zu dem noch sehr jungen Mädchen hatte die Strenge des Beamten bedeutend herabgemildert und aus Dankbarkeit begünstigt der Vater die auch sonst durchaus annehmbare Werbung seines Retters um Noras Hand. Diese wird gern das Weib des sympathischen Freiers und verwächst in der Ehe so innig mit ihm, daß sein Wohl ihr als oberster Leitstern leuchtet und sie sich im Notfall sogar für ihn opfern könnte. Und doch war es keine unüberwindlich tiefe Leidenschaft, vielmehr ein durch die Gunst der Umstände gekräftigtes Wohlgefallen, was sie mit Helmer vereinte und aus dem sich dann allerdings Liebe entwickelte. Sie war ja eine Puppe, dazu erzog sie ihr Vater und als diese entzückte sie ihren Torvald. Wie konnte sie andere als puppenhafte Gefühle hegen?

Wenn Nora in einem solchen Dasein nicht gänzlich verflacht, in ihrem Geist noch etwas anderes sich verbirgt als Puppengedanken und ihr Herz insgeheim scheu und ängstlich nach anderer Zärtlichkeit verlangt als jener, mit der man Puppen schön tut, wenn sie auf das Wunderbare harrt, das Große, Herrliche, das einmal in ihr

Leben treten und ihm einen neuen Inhalt geben soll, sie weiß nicht welchen, aber sie fühlt so lebhaft einen grundverschiedenen, so beweist schon dies, daß ursprünglich eine reichere, tiefere Natur in ihr webt. Zu dem traumhaft schlummernden Kern ihres Wesens drang noch keiner durch, auch sie selbst nicht. Unter der leichtsinnigen Hülle ruht wie ein träumendes Dornröschen die echte Nora, ein schlafbefangenes Kind, noch mit sich und der Welt unbekannt. Die Sehnsucht nach einem schleierumwallten Künftigen deutet auf innerlichste Unbefriedigung am Gegenwärtigen. Dies Verlangen nach dem Wunderbaren hegt jede Menschenbrust. Die Hoffnung auf das Unfaßbare, das sich einst strahlend enthüllen werde, bleibt manchem als letzter, karger Rest, wenn andere freundliche Illusionen, die allein das Leben hell und licht erscheinen lassen, längst schwanden. In wem sie geheimnisvoll sich regt, der halte fest an ihr, denn nur der Glaube an das Wunderbare befähigt zu großen Taten. Wer diesen idealen Schimmer in sich tilgt, um den wird es öde und finster; rettungslos verfällt er den platten Mächten des Klugzuberechnenden, Alltäglichen. Es müßte jeder flehen wie der Dichter des „Märchenglauben“, Alfred von Berger:

„Von mir scheiden mag alles, was mein,
Irdischem Schicksal zum Raube,
Du nur lasse mich nicht allein,
Heimlicher Märchenglaube!

Soll ich mit mutigem Herzen vertrau'n,
Daß mir, was möglich, gelinge,
Muß ich ganz im geheimen bau'n
Auf unmögliche Dinge.“

Die Erwartung des Wunderbaren bei Nora scheint mir mit diesem tröstlichen Märchenglauben im Wesen identisch. Gelegentlich zeigt sich ihre Phantastik in einer sehr bedenklich an Peer Gynt gemahnenden Art, wenn Nora etwa mit der haltlosen Annahme vom Testament irgend eines alten Herrn spielt, das sie allen Verlegenheiten entrücken soll. Aber gerade aus diesem naiven Zutrauen zum Schicksal erwuchs in ihr die Stärke ihres Glaubens an das echte Wunderbare. Das unbestimmte Begehren nach etwas Höherem ist ihr Märchenglaube, der sie nie völlig allein läßt und vor dem Versinken im Schlamme behütet; denn dies würde ihre

Existenz an Helmers Seite, ginge sie wirklich ohne Hintergedanken völlig in jenem Dasein auf, welches ihr Gatte für das ihr angemessenste hält. Torvalds Liebe nimmt öfters den Charakter der Leidenschaft an, nie den wahrer Herzensneigung. Derselbe Schönheitssinn, durch den er so sympathisch erscheint, entpuppt sich (und das ist die Kehrseite der Medaille) seiner Frau gegenüber als überschäumende, wildsinnliche Gier, am abschreckendsten in dem Moment, wo beide Ranks nahenden Tod erfahren. Da steht Helmer nach Brandes' treffendem Ausdruck vor Nora „wie die berauschte Brunst". Absichtlich wird er kurz vor der entscheidenden Wendung in diesem Zustand gezeigt. Uns und Nora muß da klar werden, welcher Art die Neigung des sonst mit so vielfachen Vorzügen ausgestatteten Mannes im Kerne sei. Wie charakteristisch äußert sich der Ästhete Torvald über den sterbenden Freund: „Er mit seinem Leiden und seiner Vereinsamung gab gewissermaßen den wolkigen Hintergrund für unser sonniges Glück." Ranks Qualen gehörten für Helmer als Ingrediens des Kontrastes mit zum Frohgefühl eigener, beglückter Existenz! Die Form ist dem Bankdirektor stets wichtiger als der geistige Inhalt. Das zeigt sich bei den Prachtbänden seiner Bibliothek wie in seinem ganzen Gebahren. Wie Anitra für Peer Gynt ist Nora für Helmer zunächst Genußmittel; nicht die Mutter seiner Kinder, lediglich das begehrenswerte Weib sieht er in ihr. Warme Empfindung für die Kleinen tritt bei ihm nie hervor. Kommen sie nach Hause und beschäftigt sich Nora glückselig mit ihnen, so findet er es nun „hier nicht mehr zum aushalten". Dies ist unnötige Übertreibung, da Nora schließlich dem Gatten die Kinder überläßt. In der von ihm nach seinem Sinne gestalteten Häuslichkeit bleibt kein Platz für wahres Familienleben und eine echte Ehe.

Gleich den meisten Menschen täuscht der Advokat sich über seinen Charakter und ahnt kaum, daß seine vermeinte Liebe ausschließlich auf Sinnlichkeit basiere. In Nora weckt die Angst, ihn einst nicht mehr zu fesseln, „nach vielen Jahren, wenn ich nicht mehr so hübsch bin wie jetzt," ein schauderndes Gefühl, das in einem Winkel ihres Hirns nistet, obwohl sie es zu betäuben sucht. So harrt sie auf das Wunderbare, wodurch des Gatten Herz sich offenbaren soll. Jedenfalls denkt sie bereits, „wenn Torvald mich nicht mehr so gern hat wie jetzt, wenn es ihm kein Vergnügen

mehr macht, daß ich ihm etwas vortanze und mich verkleide und deklamiere. Dann ist es vielleicht gut, etwas in der Hinterhand zu haben". Dann soll ihm kund werden, daß seine kleine, törichte Frau in schicksalsschwerer Stunde für ihren kranken Mann zu handeln wußte und wie mutig sie die bitteren Verpflichtungen durch Jahre trug und tilgte, ohne ihm diese Sorgen anzuvertrauen. Vorzeitig, in häßlicher Weise, enthüllt sich ihr Geheimnis, und da vollzieht sich freilich ein Wunderbares, doch nicht das von ihr erwartete. Sein Herz findet sie nicht, klein und jämmerlich zeigt er sich, aber diese plötzliche, schreckensklare Gewißheit, was ihr Idol in Wirklichkeit sei, läßt Noras Liebe zu ihm sterben und lehrt sie ihr eigenes, wahres Ich, sich selbst finden. Dies Wunderbare darf man nicht zu den unmöglichen Dingen rechnen. Die Umwandlung Noras ist nicht bloß wahrscheinlich, sie ist notwendig, weil dieser Frau Torvalds Zärtlichkeiten allein nie genügten, weil sie auf das Wunderbare „so geduldig gewartet" acht Jahre lang. Der von Nora still im Herzen gehegte Märchenglaube gibt ihr die Kraft, ihre Ehe aufzuheben, sobald sie dieselbe als bloß sinnliche Gemeinschaft erkannte, auf ihm beruht auch ihr Recht zu der Klage: „Du und Vater, Ihr habt euch schwer an mir versündigt. Ihr seid schuld daran, daß nichts aus mir geworden ist." Auf dem Grunde ihrer Seele schlummerte die Anlage zu höherer, edlerer Lebensgestaltung, Vater und Gatte unterließen es, die zarten Keime zur Blüte zu bringen, noch mehr, Torvald bestrebte sich geradezu, sie zu hemmen, zu vernichten. Seine Frau sollte keine Gedanken hegen, als die seinen, keine Regung, die sie nicht von ihm empfangen, aber er bot ihr Steine statt Brot, sah in ihr nur eine nette Puppe, mit der er spielte. Übereinstimmung ist in der Ehe gewiß für ein volles Glück unentbehrlich; ihren Wert aber erhält sie durch die liebreiche Freiwilligkeit des Zusammentreffens. Um ihr Recht auf Persönlichkeit wurde Nora betrogen, und will sie dies Recht auf Menschheit erringen, dann muß sie Helmers Heim verlassen.

Jene Geldschuld wird ihr scheinbar zum Verderben, wirklich zur Rettung Anlaß. Sonst hätte sie allmählich unter Torvalds beständigem, dahinzielendem Einfluß lustig in einem Zusammenleben, wie er es sich dachte, aufgehen, das schwache, hilflose, unentschlossene Wesen, auf den Schutz des Mannes angewiesen, nach seinem Wunsch werden oder bleiben können. Sie soll gar keine

Ausnahmsnatur sein, vielmehr das typische Beispiel dessen, was die Frau werden könnte und was dagegen der Mann aus ihr schuf. Jene Geldschuld, denn als sittliche Verschuldung darf Noras Vorgehen nicht aufgefaßt werden. Soll sie den durch Überanstrengung erkrankten Gatten, den nur eine Reise nach Italien retten kann, sterben lassen, weil die Mittel dafür fehlen und Torvald kein Darlehen aufnehmen will, da er Schulden haßt und natürlich nicht weiß, wie schlimm es um ihn steht? Die arme, verzweifelte selbst der Geburt ihres ersten Kindrs entgegensehende Frau erfährt von den Ärzten, es „sei Gefahr für sein Leben". Ihr Vater liegt in seinem weit entfernten Wohnorte schwer krank darnieder und auf der Stelle muß die Entscheidung getroffen werden. Da entlehnt das gequälte, halb unzurechnungsfähige Weib, um Gatten, Vater und Kind zugleich in Sorge, die erforderliche Summe bei einem übelberüchtigten Menschen. Sein Ruf bleibt sich für sie gleich, wenn er ihr nur die 4800 Kronen leiht. (Die Summe entspricht 6400 österreichischen Kronen.) Die verlangte Unterschrift ihres Vaters kann sie jetzt von dem Kranken nicht so plötzlich begehren, aber an dieser kleinlichen Formalität darf ihr Rettungswerk nicht scheitern, wo Torvalds Leben auf dem Spiele steht. Sie unterschreibt ohne weiteres für ihren Vater; erst wieder gesund, wird dieser ja keinen Augenblick zögern, als Bürge einzutreten. Doch kaum ruht ihr Wechsel in Krogstads Händen, erfährt sie des Vaters Tod. Sie wird also die Tilgung der Geldsumme allein durchführen müssen. Das wird schwer halten, aber sie ganz allein hat dann Torvald gerettet, dies Bewußtsein scheint ihr der köstlichste Lohn. Er soll nichts erfahren, ehe nicht die ganze Schuld abgetragen, und vielleicht selbst dann nicht. Eines Vergehens sich anzuklagen, kommt ihr überhaupt nicht in den Sinn. Sie hält ihr Verfahren für die selbstverständlichste Sache von der Welt. Und die kleine Frau geht mutig daran, das viele Geld nebst den von Krogstadt vermutlich nicht niedrig berechneten Zinsen aus den Ersparnissen ihrer bescheidenen Haushaltung abzuzahlen. Nora will abknappen, wo es geht, allein Torvald und den Kindern darf sie doch nichts entziehen, da bleiben nur ihre eigenen Bedürfnisse. Bei Ausgaben für neue „Kleider und dergleichen" schränkt sie sich ein, so schwer ihr das fällt, übernimmt wohl auch Abschreibearbeiten. Damit glückt es, gerade die Prozente zu erschwingen, das Kapital ist nach sieben Jahren noch unvermindert. Sie selbst hält sich da-

bei „für eine Frau, die ein bischen Geschäftstüchtigkeit hat, die sich ein bischen klug zu benehmen weiß". Nur die volle Naivetät Noras in Geldsachen, verbunden mit dem vom Vater überkommenen Leichtsinn, kann hoffen, auf diese Weise ans Ziel zu gelangen. Durch diese geschäftliche Einsichtslosigkeit, die absolute Unvertrautheit mit solchen Dingen ließ sie sich ja zur Wechselfälschung verleiten, ohne überhaupt zu ahnen, sie begehe ein Verbrechen. So dient ein Zug den anderen zu erhellen und zu stützen.

In nicht zu unterschätzender Weise wirkt es auf Noras Charakterbildung ein, daß sie in diesen Jahren den Segen und den Stolz der Arbeit kennen lernte. „Ach, manchmal war ich so müde, so müde. Aber es war trotzdem außerordentlich belustigend, so zu sitzen und zu arbeiten und Geld zu verdienen. Das war beinahe als ob ich ein Mann wäre." Dies stärkt ihr Selbstbewußtsein und trägt sehr dazu bei, ihr den späteren Entschluß, sich auf eigene Füße zu stellen, annehmbar zu gestalten. Daran ist freilich, wenn das Stück beginnt, kein Gedanke. Nun soll doch Torvald als Bankdirektor ein großes Einkommen beziehen. Da wird sie ihm binnen kurzem so viel abzuschmeicheln wissen, daß sie bald die garstige Schuld tilgen und wieder froh aufatmen kann. Das Unschöne und Unmoralische einer Existenz auf Borg hat sie an sich noch gar nicht empfunden. Sie kennt für das Vierteljahr bis das große Gehalt fällig ist, gleich den Ausweg: „Bah! Bis dahin können wir ja entlehnen." Eben jetzt wo die arme Frau sich mit jubelndem Glücksempfinden erlöst fühlt, fährt der verderbliche Blitzstrahl auf sie nieder. Echt dramatisch wird so der Umschlag ihrer Lage doppelt schroff. Der geächtete Krogstad sagt ihr mit dürren Worten, was seine bürgerliche Stellung ruinierte, sei „weder etwas mehr noch etwas schlimmeres" gewesen als jene Tat, die ihr bisher gar keiner Entschuldigung bedürftig schien. Das kann sie nicht glauben und es ist wohl auch nicht ganz so. Unter allerlei Vorwänden befragt sie Helmer, wobei sie ihm kaptivieren möchte, indem sie seinen feinen Geschmack lobt und allein den Maskenanzug nicht auswählen mag. Sie weiß recht gut, wie viel Wert er darauf legt, seine Superiorität auch hierin von ihr anerkannt zu wissen. So sehr derlei ihrem Gatten schmeichelt, er beharrt, als sie von Krogstadt anfängt, entschieden auf seiner Ablehnung und sein Urteil über den Fälscher trifft sie (wovon er natürlich nichts ahnt) mit vernichtender Gewalt.

Krogstad entzog sich der Strafe, „mit Schlichen und Kunstgriffen half er sich durch und das ist's, was ihn moralisch ruiniert hat." Mit welchen Empfindungen muß Nora diese berechtigte Anschauung hören! Ihre Tat soll also wirklich als strafwürdiges Verbrechen gelten! Das will ihr nicht in den Sinn. Doch Torvald sagt es, ihre höchste Autorität, deren Wort ihr heilig ist. Ihre Kinder, ihr Heim sollte sie durch eine Handlung vergiftet haben, die ihre Freude und ihr Stolz war? In dem eben noch lustig übermütigen Kinderkopf bricht eine ernsthafte Revolution aus, alle Begriffe verwirren sich. Bisher schwieg sie, um Torvalds männliches Selbstbewußtsein zu schonen, „wie peinlich und demütigend wäre ihm der Gedanke, daß er mir etwas verdankt". Nun hütet sie, im Innersten durch das Gehörte erschreckt, das unglückselige Geheimnis noch ängstlicher. Lieber in den Tod als ihm jetzt ein Geständnis ablegen! Dies ist ihr erster Gedanke, aber sie schaudert davor, sie liebt das Leben, wie ja selbst der wandelnde Leichnam Dr. Rank gesteht, er sterbe ungern. Krogstad kennt das, auch er dachte einst daran und auch ihm versagte der Mut. So was tut man nicht", meint er, wie später Rat Brack in „Hedda Gabler".

Doch der Gedanke kommt immer wieder und Nora gewöhnt sich, ihm verstohlen ins gräuliche Antlitz zu blicken. Dieser Kampf der Verzweifelnden füllt den zweiten Akt. Der erste brachte nur die Exposition, die sich zwanglos aus dem Gespräch Noras mit der lange Jahre nicht gesehenen Christine ergibt. Hier wie im „Bund der Jugend" und in den „Stützen der Gesellschaft" bedient sich Ibsen jener altbewährten Technik, wonach Fremde oder Langentfernte über die Verhältnisse aufgeklärt werden und zugleich der Zuschauer erfährt, was er wissen muß. Mit Krogstads Auftreten greift das erregende Moment ein. Wenn der Vorhang fällt, ist der Knoten geschürzt, den Nora im nächsten Akt vergeblich durch Rank oder Frau Linde aufgelöst sehen möchte. Es ist ein erschütterndes Seelengemälde, wie die Unglückliche sich ihrer Lage immer klarer bewußt wird, umsonst einen Ausweg sucht, bis sie in gräßlicher Lustigkeit dem Tode entgegentanzt.

Vollste Naturwahrheit beurkundet sich, wenn Krogstad den verweigerten Preis für sein Stillschweigen wie die kumäische Sibylle den ihrer geheimnisvollen Bücher steigert. Die Wiederanstellung genügt nicht mehr. Helmer soll ihm einen höheren Platz verschaffen.

Er will empor, ja er sieht sich schon als den künftigen geistigen Leiter der Bank. Solchen Ansprüchen könnte Helmer sich nie fügen. Was durch tiefste Selbstdemütigung Noras sonst vielleicht erreichbar wäre, ein Ausgleich ihres Gatten mit Krogstad wird dadurch unmöglich. Dabei lebt Nora des festen Glaubens, das Wunderbare müsse nun eintreten, Helmer sei bereit, sich für ihre Schuld zu opfern, sobald er darum wüßte. Eine mißverstandene Äußerung Torvalds, der damit Krogstads Schmutzpresse meint, hat sie darin noch bestärkt. Das soll nicht sein, ihr geliebter Gatte darf nicht für sie büßen, lieber will sie sterben. Vorerst aber noch einmal leben und genießen, den jubelnden Rausch des Daseins durchschwelgen in seliger Betäubung und darnach ein rascher, jäher Abschluß. Muß alles Glück so grauenvoll enden, dann schnell erhaschen, was der Tag bietet, vor dem grauenvollen Sprung ins große Dunkel. Diese Stimmung entfaltet sich am Schluß des zweiten Aktes als wilde, übertriebene Fröhlichkeit, aus deren stürmischem Rasen geheime Angst wimmert und stöhnt. Rank bemerkt das besser als Helmer. Er beachtet Noras Gefühle eben sorgfältiger, sein Auge ist darin geübter als jenes des Gatten. Ein Champagnergelage zu feiern, drängt Nora die Freunde. Wenige Sekunden allein bleibend, zählt sie zuvor noch „einunddreißig Stunden zu leben," darauf fliegt sie mit der fürchterlichen Munterkeit der Verzweiflung Torvald entgegen, der sie holen kommt. Fort mit allem Häßlichen, noch einunddreißig Stunden leben mit dem Geliebten. Mit unscheinbaren Mitteln, ohne pathetische Reden, ohne starke Bühneneffekte werden so im Zuschauer die tragisch-mitleidsvollen Affekte geweckt.

Die völlige Loslösung Noras vom Leben, diese Abschiedsstimmung, in der es wie ein fremdes vor ihr liegt, erleichtert auch wesentlich den scheinbar unvermittelten Umschlag ihres Charakters im letzten Akt. Der bereits gefaßte Entschluß, sich für immer von Mann und Kindern, zugleich von der Welt zu trennen, wird dann bloß in modifizierter Form durchgeführt. Weil Nora im dritten Akt den Ereignissen gewissermaßen bereits wie eine Abgeschiedene, fast Unbeteiligte gegenübersteht, kann sie Torvalds Benehmen schärferen Blickes beobachten und seine Haltlosigkeit durchschauen. Schon am Tage zuvor dämmert ihr eine erste leise Ahnung über ihres Gatten wahre Gestalt, als sie die Beweggründe „kleinlich" findet, um derentwillen er Krogstad nicht mehr anstellen will. Torvald gerät über

diese gleich wieder verschüchterte Kritik so in Zorn, daß er sofort ein Ende macht und Krogstad definitiv entläßt, womit er aber Ereignisse ins Rollen bringt, die zu einem ganz anderen Ergebnis führen. Auch Doktor Ranks bevorstehender Tod trägt dazu bei, die Bande zu lockern, die Nora mit ihrem Heim verknüpfen; er gehörte so sehr mit dazu, daß, wenn er den kleinen Kreis verläßt, eine selbst durch Christine nicht auszufüllende Lücke entsteht. Alle drei enden eigentlich: Rank physisch, Helmer moralisch, Nora aus der Raupe zum Falter werdend. Nora lernte gerade in diesen Tagen an Frau Linde die Überlegenheit einer geistesklaren, willenskräftigen Natur kennen. Sie sah, auch dem Weibe sei selbständiges Handeln ohne fremde Führung nicht unmöglich. Ferner, als wichtigstes Moment hier wie in den „Stützen der Gesellschaft", die Fülle unvermuteter, sich überstürzender Ereignisse, die binnen 2½ Tagen über sie hereinbricht. Deren Nachwirkung zeigt ihr alles in so ganz verändertem Lichte, daß ihre bisherige Existenz wertlos, ja verächtlich scheint. Mit etwa 27 Jahren kann sie noch hoffen, ein neues Dasein zu beginnen und sich zum Umlernen jung genug zu fühlen. Ein Wort Aslaksens variierend dürfen wir sagen, nach solcher Unterbrechung ist das alte Heim nicht mehr das alte Heim und Noras Willensänderung vollkommen begreiflich.

Zunächst handelt sie wie Rank. Er weiß, das letzte Stadium seines unheilbaren Leidens beginnt. Er wird sich einschließen, um allein zu sterben, doch vorher den Ball besucht, Abschied vom Leben genommen, dann mag das Unabänderliche kommen. Fremde Schuld, vererbte Krankheit rafft ihn weg, nachdem sie sein Leben verdarb. „Liegt darin Gerechtigkeit?" fragt Rank zornig. „Aber in jeder Familie waltet auf irgend eine Weise eine solche unerbittliche Vergeltung", fügt er melancholisch zu. Wie Rank körperlich, war Nora geistig das Opfer fremder Einflüsse, das notwendige Produkt von ihrem Willen unabhängiger Faktoren, altererbter Übelstände. Dieser organische Zusammenhang Ranks mit der Grundidee des Stückes tritt allerdings nicht klar genug hervor. Ibsens sonst so vollendete Technik behilft sich ferner in einem entscheidenden Moment mit der wenig glücklichen Ausflucht, Frau Linde habe Krogstad nicht getroffen, weil er aufs Land gefahren sei und erst am nächsten Abend zurückkehre. Das wird freilich dadurch vorbereitet, daß Krogstad in der vorhergehenden Szene im Reiseanzug auftritt, allein es scheint

ein (in dieser für ihn höchst wichtigen Situation und zu Weihnachten, wo jeder bei seinen Kindern bleibt,) ziemlich gewagter Zufall. Ähnlich verliert dann in „Hedda Gabler" der betrunkene Lövborg zufällig sein wichtigstes Manuskript und gerade Tesmann, der zufällig zurückblieb, muß es zufällig auf der Straße finden. Auch Noras Verschwendungssucht wird unglücklich genug durch das reichliche Trinkgeld charakterisiert, welches der Dienstmann gleich im Beginn empfängt. Einem armen Teufel zu Weihnachten ausnahmsweise das Doppelte des kleinen Betrages, der ihm gebührt, zu geben, ist doch nichts Ungehöriges. Es soll damit freilich gezeigt werden, wie wenig die kleine Frau mit den knappen Bezügen zu rechnen versteht.

Noras Erziehung durch den Vater erfolgte ganz im Sinne der allgemein üblichen, gründlich verfehlten Anschauungen über den Beruf des Weibes. Sein Leichtsinn nahm es wohl auch nicht stets mit der Wahrheit genau und das konnte nicht ohne Einfluß bei dem Kinde bleiben. Dann kam sie zu Helmer ins Haus und dort, stets als unmündig betrachtet, vermochte sie sich Charakterfestigkeit und Wahrheitsmut nicht anzueignen. Darum versagt ihr die Kraft zu offenem Geständnis, wie die Freundin rät. Vertuschen und verheimlichen, so lang es angeht, und schließlich der Selbstmord, nur kein ehrliches Wort der Rechtfertigung. Das mußte aus Nora werden, zumal auch Torvalds Ehrenhaftigkeit keine tief innerlich wurzelnde, sondern eher eine peinliche Korrektheit der Leute wegen zu nennen ist. Sie verehrte ihn als unendlich hoch über ihr stehend und muß dies in der entscheidenden Stunde als Irrtum erkennen. Der herbsten Prüfung hält er nicht Stand. Er will mit Krogstad ein Abkommen treffen, sich von ihm gebieten lassen, „was ihm einfällt", alles opfern, um nur den Skandal von der Welt zu vermeiden. Sein oberstes Forum ist die öffentliche Meinung. Deshalb führte er keine schmutzigen Prozesse, deshalb entließ er Krogstad (was sollen die Leute denken, wenn dieser ihn duzt), deshalb trachtet er auch jetzt vor allem, den Schein zu retten. Bleibt alles äußerlich unverändert, so daß niemand etwas ahnt, dann ist er bereit, um diesen Preis sich unter Krogstads Gewalt zu beugen. Was die Leute dazu sagen werden, bildet die Richtschnur seines Benehmens, das fragt er auch, als Nora sein Haus verlassen will, die Ehre schätzt er vor allem als schönen Zierat für die Welt.

Sich selbst als Schuldigen anzugeben, wie Nora erwartete und fürchtete, um seiner Frau als Schirm zu dienen, dessen ist der jetzt zu Tage tretende Egoist in ihm absolut unfähig. Nora wollte sterben, um dies „Wunderbare" zu verhüten, so sicher rechnete sie darauf und nahm deshalb der Freundin das Gelöbnis ab, nach ihrem Tode zu bezeugen, die Tat belaste allein ihr Gedächtnis. Daß Helmer lügen müßte, um sich fälschlich zu beschuldigen, spielt in Noras Ideenkreis freilich eine Rolle. Aber sonst denkt das Weib zunächst an die Rückwirkung der Ereignisse auf den Gatten; er hingegen vergißt über seinen Schmerz völlig den ihren, ja als Krogstads zweiter Brief ihm die Schande vor der Welt erspart, jubelt er: „Ich bin gerettet, Nora! Ich bin gerettet!" Schneidender konnte nicht mehr dargetan werden, daß ihm seine Person stets die wichtigste blieb. Klein und feig war Helmers Benehmen, wo Nora es sich groß und heldenhaft gedacht; dieser tiefe Blick in sein Inneres scheidet die beiden für immer. Der Rechtsanwalt ist im Unrecht, wenn er behauptet: „Keiner opfert seine Ehre für sie, die er liebt." Das haben viele Männer getan. Erst kürzlich ließ sich ein Offizier wegen Unterschlagung von Geldern verurteilen, die offenbar seine Frau verübt hatte. Auch Helmer selbst hat sich vorher nicht gekannt; erst die gegebene Situation zeigt uns wie den anderen, wessen wir fähig sind. Die Erkenntnis, sie habe „hier acht Jahre mit einem fremden Manne zusammengelebt und drei Kinder von ihm empfangen", erfüllt Nora mit wütender Scham und treibt sie von seiner Seite. Wie ein Konkubinat erscheint ihr jetzt diese Ehe und nach ihrem Gefühl bedarf ihr Mann weit mehr der Verzeihung, die er ihr angedeihen lassen will. Nora muß heraus aus dem Sumpf, den Torvald sein glückliches Heim nennt. Sie wurde sich zu gut zum bloßen Spielzeug in der Hand Helmers, dessen wahres Gesicht sie erst in dieser Nacht erblickte.

Nora fehlte als unerfahrenes Kind, ohne Vorstellung von der Tragweite des Geschehenen. Sie spricht über die Gesetze wie Otto Ludwigs knorriger Erbförster. Ein Stück Natur, gleich diesem, wird sie es nie begreifen, daß „eine Frau nicht das Recht haben sollte, ihren alten sterbenden Vater zu schonen oder das Leben ihres Mannes zu retten." Darauf wirft ihr Helmer vor, sie verstehe die Gesellschaft nicht, in der sie lebe, und übersieht, daß ihn vor allem die Schuld trifft, wenn es sich so verhält. Er machte, das Werk ihres

Vaters fortführend, aus ihr ein Wesen, das keinen eigenen Gedanken, nicht einmal eigenen Geschmack besitzen, nie über die Grenzen der Häuslichkeit hinausblicken durfte. Folgerichtig gelangte Nora zu der echt weiblichen Ansicht, Verpflichtungen gäbe es nur gegen Angehörige und gelte es diesen einen Dienst zu tun, so sei es sehr gleichgiltig, ob andere dadurch zu Schaden kämen. „Wer würde sich um die kümmern? Das sind ja Fremde." Und mit naiver Dreistigkeit vertritt sie Krogstad gegenüber beinahe ein Recht auf Betrug: „Darauf konnte ich schlechterdings gar keine Rücksicht nehmen. Sie gingen mich gar nichts an". Helmer huldigte der philiströsen Anschauung, das Weib brauche von der Welt nichts zu wissen, weil es nur für das Familienleben bestimmt sei. Unkenntnis des wirklichen Lebens und künstlich gezüchteter Familienegoismus lassen das unwissende Geschöpf gegen Menschensatzung fehlen und nun, da ihm Nachteile drohen, fällt dieser Mann, dem zu Liebe sie sich verging, in roher, fast brutaler Weise über sie her. Das muß Nora die Augen öffnen, die Erlebnisse dieser Nacht müssen sie von ihrem Manne treiben.

Die geniale Italienerin Eleonore Duse riß, als sie in Wien (1892) dies Drama mit ihrem trefflichen Partner Andò spielte, auch jene mit sich, welche bis dahin den Umschwung im letzten Akt für psychologisch unrichtig erklärten; mir wurde dabei die freudige Genugtuung, die Rolle genau so dargestellt zu sehen, wie ich sie einige Monate früher im Hörsaal zergliedert hatte. Ich sah übrigens auch Friederike Goßmann, Helene Odilon, Lilly Petri, Agnes Sorma und Irene Triesch in diesem Stück. Nora betrachtet den Gatten, der eben noch in trunkener Gier, trotz ihres Widerstrebens, nach ihrer jugendfrischen Schönheit begehrte, mit wachsendem Entsetzen, als er plötzlich ernüchtert, Krogstads Brief in der Hand, das Zimmer durchtobt, sie mit Vorwürfen überhäuft, als Verbrecherin behandelt, ohne einen Augenblick jenen Gedanken Raum zu geben, von welchen sie ihn erfüllt dachte. Es ist für sie ein fürchterliches Erwachen aus lang gehegten Träumen, als statt des tapferen Ritters ein feiger Egoist über sein vernichtetes Behagen jammert. Mit kindlich naiver Überraschung blickt sie zuerst auf den so gründlich verwandelten Mann, mit schreckensstarren Augen und halbgeöffnetem Mund. Dann zuckt immer klarer das Bewußtsein in ihr auf, ein Phantom geliebt zu haben, nicht diesen kleinlichen, niedrigen Menschen, in dem sie sich so schwer geirrt und für den sie nun fast Verachtung fühlt.

Nicht in den wenigen Minuten, während sie das Maskenkleid ablegt (was auch symbolisch bedeutsam), vorher schon angesichts des außer sich geratenen, sein wahres Selbst enthüllenden Torvald, kam ihr die Empfindung, das ganze bisherige Leben sei eine unwürdige Komödie gewesen, der ein Ende gemacht werden müsse. In demselben Augenblick, wo Helmer alles gerettet glaubt, erkennt sie, daß alles verloren sei, denn niemals kann sie an der Seite eines Mannes weiterleben, der jegliches für ungeschehen hält, sobald ihn die Furcht vor den Gerichten nicht mehr peinigt. „Du hast mich geliebt, wie eine Frau ihren Mann lieben soll. Es waren nur die Mittel, die zu beurteilen du nicht genug Einsicht hattest.“ Jetzt gibt Helmer dies zu, aber so lange die Gefahr noch drohte, erinnerte er sich nicht daran, wie er früher die gute Absicht stets für die Hauptsache erklärt hatte, und auch jetzt noch wünscht er gar nicht, daß Nora einsichtig werde. Sie soll ein unentschlossenes, hilfloses Wesen bleiben, dessen Gewissen und Willen der Gatte repräsentiert. Und dadurch zwingt er sein Weib geradezu, von ihm zu scheiden, weil sie nur gegen seine Absicht aus eigener Kraft werden kann, wonach es sie innerlichst drängt: ein selbst denkender, selbst urteilender Mensch. Sie will sich ihr Recht auf Persönlichkeit erobern, die Schmach von sich abwaschen, nichts gewesen zu sein als ein Genußmittel, ein Spielzeug, eine Sache. Nicht stolz erhobenen Hauptes verläßt sie das Haus, sie flieht vor einer tief demütigenden Vergangenheit mit dem Bewußtsein, lange und heiß ringen zu müssen, um die ihr eingeimpften Charakterfehler zu überwinden, um die Puppe abzustreifen und ihre Menschwerdung zu vollziehen.

Sie will versuchen, ihre von Vater und Gatten verpfuschte Erziehung nun selbst zu korrigieren, doch sie wagt nicht andere, und seien dies ihre eigenen Kinder, zu leiten. Möchte Torvald seine zornigen Worte: „Die Kinder darfst du nicht erziehen“ nun als übereilt zurücknehmen, sie selbst will deren Erziehung nicht sich anvertrauen. Ihr bleibt der Trost, daß die Kleinen bei der Kindsfrau, die schon Nora aufzog, der Liebe einer wirklichen Mutter nicht entbehren werden, im alten Heim jedenfalls sicherer geborgen sind als bei ihr, die selbst der unsichersten Zukunft entgegengeht. Die Neigung sich viel mit den Kleinen zu beschäftigen, fehlt Torvald freilich, aber er würde ihr die Kinder gewiß nicht mitgeben und gesetzlich erzwingbares Recht wider ihn mangelt ihr durchaus. Sie

will die Kleinen nicht um sich haben. „Ich weiß sie in besseren Händen als in den meinen.“ Sie hält ihre Pflichten gegen sich selbst für ebenso heilig als jene gegen Gatten und Kinder. Eigener Arbeit will sie künftig ihr Brot verdanken, materiell und geistig auf eigenen Füßen stehen lernen, keine Nacht mehr in den Räumen zubringen, die ihre schwerste Enttäuschung, den Zusammenbruch aller Hoffnungen sahen. Sie kann sich nicht mehr damit begnügen, zu tun wie „die Meisten“ (so sagt das Original, nicht „die Welt“); damit klingt hier schon das im „Volksfeind“ vertretene Recht der Wenigsten an. Nora will sie selbst werden, wie der bereuende Bernick seinem Sohne Freiheit gelobte, sich der eigenen Natur gemäß zu entwickeln, wie Dina Dorf nach der gleichen Freiheit lechzte. Dina trieb es aus Erbitterung über den erlittenen Zwang so weit, nun gar nichts mehr zu versprechen, alles der Zukunft anheimzustellen. Nora läßt sich gleichfalls zu Aussprüchen extremster Subjektivität hinreißen, eben weil ihr jede freie Regung zu lange verwehrt blieb. Sie will alles nachprüfen wie später Frau Alving und hegt ein starkes Zutrauen zu ihrer Intelligenz Sie mag viel zu weit gehen, aber im Organismus des Stückes ist das notwendig. Gerade diese rücksichtslose Entschiedenheit wirkt auf Helmer und läßt ihn endlich daran glauben, es sei in Noras Reden, bei aller durch die Erregung der Situation erklärlichen Übertreibung, nicht bloß dies und jenes, nein die Hauptsache zutreffend. Die letzten Worte des Stückes deuten darauf hin: das Wunderbarste soll nicht völlig ausgeschlossen sein, von einander getrennt vermöchten die beiden vielleicht sich so gründlich umzuändern, so erfolgreich zu läutern, daß aus dem früheren „Zusammenleben eine Ehe werden könnte.“

Dies Schauspiel schließt nicht, es bricht ab. Sobald die Tendenz zu klarem Ausdruck kam, ist das Interesse des Dichters an seinem Stoff erschöpft. Alles bleibt fraglich, nicht bloß ob die Gatten sich wiederfinden, auch ob Nora es überhaupt vermag, in ernster Arbeit aus einer Puppe ein Mensch zu werden. Fraglos war es für den Dichter nur, daß sie nicht bei Helmer bleiben könne. Trotzdem wurde das Stück von Frau Niemann-Raabe (ein bemerkenswerter Fall von Schauspieler-Überhebung) 1880 mit einem versöhnenden Schluß gespielt. Nur um „einer barbarischen Gewalthandlung“, einer Bearbeitung von fremder Hand vorzubeugen, gab Ibsen, wie er im Brief vom 17. Februar 1880 an das Kopen-

hagener Blatt „National Tidende“ selbst erzählt, seinem damaligen Übersetzer und Geschäftsführer die Ermächtigung, im Notfalle einen Entwurf zu einer Änderung zu benützen, nach welcher Nora nicht aus dem Hause kommt, sondern von Helmer zur Tür der Schlafkammer der Kinder hingezwungen wird; hier wechseln sie ein paar Repliken. Nora sinkt bei der geöffneten Türe zusammen und der Vorhang fällt. Rechtlos wie er beim (damaligen) Fehlen einer Literatur-Konvention zwischen Deutschland und den skandinavischen Ländern sei, müsse er, durch frühere Erfahrungen belehrt, vorziehen, solche Gewalthandlung selbst zu üben. Diese Verballhornung wurde gegen den Willen Ibsens einigemale dargestellt. Auch in einem Brief an Heinrich Laube vom 18. Februar 1880, in dem Ibsen meint, „daß die dramatischen Kategorien dehnbar sind und daß dieselben nach den vorhandenen Tatsachen in der Literatur sich richten müssen, nicht umgekehrt“, lehnt er den geänderten Schluß ab. Man erinnert sich an den „guten Schluß“ des Lear.

Bitterer, sarkastischer, treffender war das vielbesungene Ideal holder weiblicher Schwäche, die des starken Mannes als Stütze bedarf, nie ad absurdum geführt worden als hier, wo sogar die leitende Stellung des Mannes als Schützer seiner Angehörigen mit leiser Ironie bedacht erscheint. Noras Vorsehung, Helmer, versagt im entscheidenden Moment. Christine Linde bietet dem tiefgesunkenen Krogstad die Stütze, an der er sich wieder emporzurichten vermag, und mit heißer, vertrauender Hoffnung klammert er sich an dies Weib. Hinter Frau Linde liegt die bittere Erinnerung einer bloß materiellen Rücksichten entstammenden Ehe, aus der ihr nichts blieb, „nicht einmal eine Sorge oder ein Leid, von dem ich zehren könnte“. Wie in stillem Protest gegen manche gar zu rücksichtslos pointierte, stark übertriebene Äußerungen Noras wird Frau Linde als einer der bei Ibsen so häufigen Frauencharaktere geschildert, denen Aufopferung für andere Bedürfnis ist. Sie ist, seit sie für Mutter und Bruder nicht mehr zu sorgen braucht, so unsäglich einsam. „Niemand mehr, um für ihn zu leben.“ Man glaubt da bereits Tesmans Tante Julle zu hören. Krogstad kann deshalb sogar argwöhnen, sie wolle, wie sie den ersten Bund nur schloß, um Mutter und Brüdern zu helfen, sich jetzt ihm überliefern, um ihre Freundin zu retten. Er empfängt die bezeichnende Antwort: „Wer sich um anderer willen schon einmal verkauft hat, der tut es nicht zum zweitenmal.“ In

ihm steckt übrigens tatsächlich kein unedler Kern. „Ein Mensch wie ich, hat auch ein wenig von dem, was man Herz nennt“, darf er zu Nora sagen. Wenn er sich ihr und Helmer gegenüber fast wie ein Halsabschneider von Profession benimmt, erklärt sich dies aus seiner Verzweiflung darüber, ohne neue Schuld um das bißchen mühsam erlangte bürgerliche Achtung zu kommen. Krogstad fühlt sich nicht mehr heimisch auf unredlichen Pfaden: „Ihr Gatte selbst hat mich auf diesen Weg gedrängt; das werde ich ihm niemals vergeben.“ Er möchte wieder anständig werden, darum kann ihn Christine Linde retten, die männliche Entschlossenheit mit weiblicher Hingabe verbindet.

Aus Liebe und Mitleid neigt sie sich nach ehrlicher Aussprache dem Gefallenen zu, einen faulen Frieden zwischen Nora und Helmer perhorresziert sie. Diese Ehe mißfällt ihr gründlich: „es muß zu einer offenen Erklärung zwischen den beiden kommen.“ Noras extremer Entschluß ist mehr nach Frau Lindes Sinn als ein verlogenes Nebeneinanderleben. Der Dichter zeigt uns die falsche Ehe in ihren drei Hauptformen: die unechte Liebesheirat bei Torvald und Nora, die Ehe durch Verkauf an Frau Lindes erster Verbindung, die Ehe des vom Gesetz geschützten Wüstlings bei Ranks Vater. Die tröstende Aussicht fehlt nicht ganz, wenn Christine und Krogstad sich finden, bei Nora und Helmer immerhin die Möglichkeit einer Wandlung offen bleibt, die beide zur echten Ehe zu führen vermöchte.

Die Ehe soll kein „Puppenheim“ sein, der Gatte in seiner Frau die Person, nicht die Sache lieben, dann wird er ihr geistige Eigenberechtigung willig zugestehen. Ibsen tritt mit diesem Schauspiel in die vorderste Reihe der Kämpfer für das Recht der Frau auf Persönlichkeit, auf Menschheit. Über Nora ist ungemein lebhaft gestritten und sie ist unzählige Male dargestellt worden. Nicht nur Frau Duse, auch Frau Réjane, Frau Desprès, Frau Hennings, Frau Sorma, Miß Janet Achurch reisen mit der ebenso schwierigen als dankbaren Rolle. So ist das Stück in allen fünf Erdteilen gegeben worden. Die Franzosen sahen deutsche, die Dänen französische, die Deutschen dänische, französische und italienische, die Russen polnische und italienische, die Spanier und Portugiesen französische und italienische, die Amerikaner deutsche, englische und italienische Vorstellungen des „Puppenheim“, neben solchen mit einheimischen Kräften. Allein dies Schauspiel ist doch weit mehr als ein brauchbares Bühnenstück, was es im üblichen

Sinne vielmehr nicht ist, denn das Publikum mußte zu diesem herben Gedanken erst erzogen werden und die „Praktiker" mißtrauten deshalb anfänglich dem Erfolg. Das Drama ist ein historisches Dokument von bleibender Bedeutung, es hat tiefgehendste Wirkung geübt; man darf es deshalb nicht geringer schätzen, weil es mehr als artistisches Spiel bot, weitergreifende Absichten verfolgte, die Herzen aufwühlte und neue Ideen keimen ließ.

## IX.

### [Die Gespenster.]

Im politischen wie im künstlerischen Leben reizt oft der heftige Widerspruch, dem eine Meinung begegnet, die Vertreter dieser Ansicht auf, sie nun gerade rücksichtslos bis in ihre äußersten Konsequenzen zu verfolgen. Aus Hartnäckigkeit lassen sie sich schließlich zu den gewagtesten Behauptungen fortreißen, fühlen sich herausgefordert, jede Schonung bei Seite zu setzen und die Wahrheit ihrer Anschauungen an besonders krassen Fällen zu erhärten. Dabei treten nicht selten Dinge zutage, welche die Gegenpartei auf das tiefste zu beschämen geeignet sind, und bei ihr neben stürmisch sich äußernden Wutausbrüchen wohl zu spät den geheimen Wunsch erwecken mögen, solche Auseinandersetzungen lieber nicht provoziert zu haben. So erging es den Angreifern Ibsens, als sie das „Puppenheim" zum Mittelpunkt eines heftigen literarischen Streites machten. Auf Kassenerfolge bedachte Direktoren wie Maurice in Hamburg und Laube in Wien, waren nicht die einzigen, die den „unbefriedigenden" Ausgang dieses Schauspieles unverzeihlich fanden. Allgemein galt Nora als pflichtvergessene Mutter, alle Welt billigte die Worte Helmers: „Zuerst und vor allem anderen bist du Gattin und Mutter" und rief Wehe über die energische Antwort: „Daran glaube ich nicht länger. Ich glaube, daß ich zuerst und vor allem anderen Mensch bin, ich, ebensowohl wie du, — oder vielmehr, daß ich versuchen soll es zu werden." Andererseits wurde Helmers Benehmen im letzten Akt für roh erklärt, insoweit mit Recht, als eine gewisse egoistische Gemütsroheit vom Dichter beabsichtigt war, doch bezeichneten die Gegner diesen Grad von Roheit bereits als einen außergewöhnlich hohen, wie er in der guten Gesellschaft fast nie vorkomme. Die Figur des Doktor Rank mit seinem kranken Rückenmark wurde

vollends als widerlich, von manchen noch dazu als unwahr, verdammt. Zumeist betrachtete man das Stück als unbilligen Angriff auf die heiligste Institution der Gesellschaft, die Ehe, an der in keiner Weise gerüttelt werden dürfe, weil einzig das hier seit undenklichen Zeiten statuierte Verhältnis der Geschlechter der Natur wie der Sittlichkeit entspreche.

Ibsen mischte sich nicht mehr wie in jüngeren Jahren polemisch in den literarischen Krieg. Wie Grillparzer verschmähte er es nun stolz, Angriffe auf seine Werke anders als durch neue Werke zu beantworten. Goethes Rat: „Bilde, Künstler, rede nicht — deine Tat sei dein Gedicht" entsprach auch der Herzensmeinung des Norwegers. An eine Selbstbiographie dachte er allerdings (im Mai 1880), die „von den Umständen und Verhältnissen, unter deren Einfluß ich gedichtet", berichten und „Von Skien nach Rom" heißen sollte, ließ aber den Plan liegen, als sein Verleger Bedenken äußerte, und schrieb dann 1881 nur wenige Kapitel, von denen bloß das erste 1888 gedruckt wurde. Nachdem er anderthalb Jahre neuerdings in München gelebt, ging er 1881 zum drittenmal nach Italien, wo er die folgenden vier Jahre, die drei Sommeraufenthalte zu Gossensaß in Tirol abgerechnet, verbrachte. In Sorrent, im hellsten Süden, schrieb er das düsterste seiner Werke, das einzige, das er selbst als „Familiendrama", nicht als Schauspiel bezeichnete. Im Dezember 1881 erschienen „Gengangere" („Gespenster", wörtlich müßte es heißen „Wiedergänger"), eine noch weit kühnere Tat als das „Puppenheim". Da man so sehr gegen Noras Scheiden aus ihres Gatten Hause geeifert, führte der Dichter uns hier eine Frau vor, die sich bewegen ließ, bei ihrem Manne auszuharren und was daraus entstand. Hatte man Helmer schon roh gefunden, so zeichnete er nun im Kammerherrn Alving das Muster eines wirklich rüden Ehemannes. War schließlich die Figur des Sohnes, welcher die gar zu lustigen Leutnantsjahre seines Vaters mit einem verpfuschten Leben, mit dauerndem Siechtum und frühem Tode bezahlt, am heftigsten abgelehnt worden, so stellte er ein noch schrecklicheres, verwandtes Schicksal mit trotziger, kühn herausfordernder Absichtlichkeit in den Vordergrund des neuen Dramas. Oswald spielt in den „Gespenstern" eine unvergleichlich wichtigere Rolle als Rank im „Puppenheim". Aus dieser gewichtigen Betonung der Frage der Erblichkeit, aus diesem demonstrativen Hervorrücken der Figur des

Oswald erwuchs das grobe Mißverständnis, als sei wirklich der junge Alving die Hauptperson des Dramas. Jahrelang wurde mit unverwüstlicher Sicherheit und heiligem Feuereifer der Kreuzzug gegen die „Gespenster“ gepredigt, Anathema gerufen über Ibsen und das von „Lazarettluft“ durchwehte, aus „Menschenblut und Kot geknetete“ Stück, wie ein hervorragender Ästhetiker sich noch bei der Wiener Erstaufführung ausdrückte.

Das entsetzliche Schauspiel, wie ein junger, talentvoller Künstler dem unabwendbar durch Vererbung über ihn verhängten Wahnsinn entgegenwanke, könne nur martern, aber nicht erheben. Es sei traurig, aber nicht tragisch, ein schuldloses Opfer hinschlachten zu sehen. Dann müßte man aber mit gleicher Schärfe „Othello“ verurteilen. Der Eindruck dieser Tragödie, wo Desdemona kaum mehr als Oswald Urheberin ihres Geschickes ist, bleibt ja tatsächlich nicht weniger trüb und lastend als jener der „Gespenster“. Jedenfalls muß hier Frau Alving ebenso die erste Stelle gewahrt werden wie dort dem Mohren: um dies Zentrum dreht sich die Handlung. Als ich das 1891 öffentlich betonte, galt diese Ansicht den Meisten noch als ketzerisch, heute ist sie wohl allgemein angenommen. Freilich wird bloß die Schlußkatastrophe ihres Lebens, die letzte, grausamste Enttäuschung vorgeführt, während Oswalds Geschick sich zur Gänze im Rahmen des Schauspiels erfüllt. Es wäre leicht, den üblichen tragischen Fünfakter zu konstruieren: 1. Akt: die jugendliche Helene entsagt der stillen Liebe zu Manders und folgt, von Mutter und Tanten beredet, dem schmucken Leutnant Alving zum Altar; 2. Akt: die junge Frau flüchtet entsetzt vor dem ruchlosen Gatten zu Pastor Manders, der sie bewegt, die Stimme ihres Herzens abermals zu verleugnen und in ihre Häuslichkeit zurückzukehren; 3. Akt: Helene an Oswalds Wiege, der Mann fällt nach scheinbarer Aussöhnung rasch wieder in das lockere Leben zurück; 4. Akt: sie entdeckt Alvings Verhältnis zu ihrem Dienstmädchen Johanna, diese Beschimpfung gibt ihr den Mut, dem Kammerherrn das Hausregiment zu entwinden, sie sendet Oswald fort, um ihm den Anblick dieses Ringens zwischen seinen Eltern zu ersparen; 5. Akt: die Witwe verliert das letzte, den geliebten Sohn. Diese fast dreißig Jahre umfassende Handlung an einem Theaterabend plastisch an uns vorbeizuführen, war nur dann möglich, wenn auf jede feinere Seelendarstellung zugunsten äußerer Effekte Verzicht geleistet wurde. Wollte

ein philosophischer Dichter den schier unerschöpflichen Stoff in den knappen Rahmen eines Dramas zusammendrängen, dann konnte dies bloß auf dem von Ibsen eingeschlagenen Wege geschehen.

Fanden die „Gespenster" auf der Bühne anfänglich nirgends dauernden Erfolg, so trägt nicht der allerdings grauenhafte Stoff allein die Schuld (enthalten doch „König Ödipus", „Othello", „Die Räuber", „Die Braut von Messina", „Die Ahnfrau" nicht minder Gräßliches); die Ursache muß ebenso sehr in der Art der Behandlung gesucht werden, an die man damals noch nicht gewöhnt war. Die Aktion nimmt geringen Raum ein. Nicht durch Taten, durch zwei Erzählungen Frau Alvings und Oswalds schreitet die Handlung vorwärts. Trivial ausgedrückt: man hört zu viel reden und sieht zu wenig geschehen, zumal dies Berichte über Vergangenes, keine Diskussionen über Gegenwärtiges sind. Da ist kein leidenschaftlicher Zusammenprall scharf ausgeprägter Gegensätze, wie etwa jener der beiden Königinnen in „Maria Stuart" oder Geßlers und Tells in der Apfelschußszene. Alle Angriffe zielen auf einen Toten und dadurch erhält das Werk auf der Bühne etwas Unheimlich-Unlebendiges, was der Leser nicht empfindet. Es ist — übertrieben ausgedrückt — fast so, als wenn im „König Ödipus" nur noch Jokaste am Leben, ihr Gemahl Ödipus aber vor langen Jahren gestorben wäre, die Enthüllung der Greuel demnach bloß die unselige Frau und die Kinder aus ihrer Ehe mit dem eigenen Sohn erreichen möchte. Das Drama des Sophokles müßte dann von jenem Ibsens ebenso an Bühnenwirksamkeit überboten werden, wie jetzt das umgekehrte Verhältnis obwaltet.

Diese technischen Neuerungen, die im Sinne der Theaterwirkung auf die Masse Mängel sind, waren umso nachdrücklicher zu betonen, weil in der Regel Ibsens nicht stets völlig einwandfreie, neue Bühnentechnik am lautesten als untadelhaft gepriesen wird, womit sich leicht der Gedanke verknüpfen könnte, seine Erfolge seien dieser mehr handwerksmäßigen Geschicklichkeit, statt dem hohen Gehalt seiner Dramen aufs Kerbholz zu setzen. Im Herausarbeiten auf den Bühneneffekt, eine wichtige, nicht zu unterschätzende Gabe, sind ihm viel zeitgenössische Dramatiker überlegen, an Gedankentiefe stehen sie alle unter ihm. Nimmt man übrigens die teilweise untheatralische Zurechtlegung eines der tragischsten Wirkungen fähigen Stoffes als unvermeidlich hin, weil nur so Raum für die innere

Charakterentfaltung zu schaffen war, dann bleibt auch an der Technik der „Gespenster" wenig zu bemängeln. Die Aktschlüsse sind mit dem ihnen gebührenden Nachdruck herausgehoben, besser als in manchen der späteren Dramen, wo in der Weise des Ibsen ursprünglich fremden, konsequenten Naturalismus solchen berechtigten, ja notwendigen dramatischen Forderungen scheu aus dem Wege gegangen wurde. Hingegen läßt der Dichter hier Engstrand und im Gespräch mit ihm, sowie stets wenn ihre eigentliche Natur durchbricht, auch Regine zwar nicht Dialekt sprechen, legt aber beiden ordinärere Ausdrücke und Redewendungen der untersten Schichten in den Mund, die bei der neuesten Übersetzung durch norddeutsche Dialektworte nicht stets glücklich wiedergegeben werden. Die über das Werk ausgebreitete trübe, drückende Stimmung symbolisiert sich trefflich in dem ewigen Regenwetter bei wolkengrauem Himmel. Die Sonne weckt mit ihrem Glanz die Lebensfreude und läßt jede Knospe sich froh zur Blüte entfalten, darum muß hier, wo der lähmende Bann einer düsteren Weltanschauung auf den Gemütern lastet, heiteren Sinn verpönt und jeden Aufschwung hemmt, die Sonne hinter dem Wolkenvorhang verborgen bleiben. Der blödsinnig gewordene Oswald verlangt von seiner Mutter mit monotoner Beharrlichkeit die Sonne; daß ihm Frau Alving diese, die rechte Lebensfreudigkeit, nicht zu geben vermochte, darin bestand ja ihre Schuld und ihr Unglück.

Die drückende, dumpfe Luft, die erstickend durch das Schauspiel weht, die düstere Natur müssen nicht als spezifisch norwegisch aufgefaßt werden. Man könnte den Schauplatz des Werkes, ohne deshalb (von der Umwandlung des protestantischen in einen katholischen Geistlichen abgesehen) mehr als ein paar Worte am Inhalt zu ändern, getrost in eine unserer Alpengegenden, etwa ins Salzkammergut oder an den Achensee verlegen. Das Drama würde dadurch nicht geschädigt, vielmehr der für alle Länder gültige Ideengehalt dem deutschen Leser erst recht verständlich. Die westlichen Fjorde Norwegens — und an einem derselben spielt das Stück — dürfen sich an Naturschönheit sehr wohl mit den Alpen in gleiche Linie stellen. Der Dichter will also nicht etwa zeigen, wie eine finstere Umgebung auch das Gemüt des Menschen notwendig verdüstere, so daß eine heitere Lebensanschauung dort unmöglich gedeihen könne. Dies war im „Brand" mit beabsichtigt, hier verficht er ein Recht

auf Lebensfreude gegen die pietistischen Theorieen, die Erde sei nun einmal ein Jammertal, deshalb müsse jeder geduldig sein Bündel Unglück tragen und sich mit der Aussicht auf das Jenseits trösten. Ibsen kämpft in derselben Schlachtreihe mit Ludwig Anzengruber. Beide sind im Grunde religiös gestimmte Menschen, erbittert über die gewöhnlich herrschende, nach ihrer Meinung falsche Auffassung des Glaubens, beide treten gegen Ansichten auf, die den Menschen das Dasein unerträglich gestalten würden, wollte man sie in voller Strenge durchführen. Unser Landsmann wird, gerade weil er das poetischere Naturell besitzt, oft parteiischer als der Norweger, dem gelegentlich auch die Berechtigung gegnerischer Meinungen einleuchtet. Ibsen schrieb am 6. Januar 1882 an Schandorph, in den „Gespenstern" finde sich „nicht eine einzige Ansicht, nicht eine einzige Äußerung, die auf Rechnung des Verfassers zu setzen wäre. Ich hütete mich wohl davor. In keinem meiner Schauspiele steht der Verfasser so ganz außerhalb, ist er so absolut abwesend als in diesem letzten."

Sogleich nach dem Erscheinen des Dramas hatten wütende Angriffe in Skandinavien begonnen, Beschuldigungen, die sich bis auf sein Privatleben erstreckten, wurden laut, die Bühnen der drei nordischen Hauptstädte lehnten das Stück ab, dem sich darauf auch die Provinzbühnen verschlossen. Ibsen schrieb dem Verleger Hegel (am 2. Januar 1882): „Die kritischen Gewalttätigkeiten und den ganzen Wahnsinn, der gegen die „Gespenster" geschrieben wird, ertrage ich mit vollkommener Seelenruhe. Ich war auf so etwas gefaßt. Als „Die Komödie der Liebe" herauskam, erhoben sie in Norwegen ein ebenso wildes Geschrei. Gegen „Peer Gynt" haben sie auch gezetert, und nicht weniger gegen „Die Stützen der Gesellschaft" und das „Puppenheim". Das Geschrei wird auch diesmal allmählich verstummen — wie früher", aber ein Brief an Brandes vom Tage darauf, dessen günstige Besprechung er als „unschätzbaren Freundschaftsdienst" feiert, zeigt, daß ihm der Lärm doch nahe ging. Übrigens trat Björnson am 22. Dezember 1881 öffentlich im „Dagblad" für die „Gespenster" ein, in denen nur die unsittliche Ehe angegriffen werde. Eins seiner Argumente wiederholt Ibsens Brief an Schandorph. An Passarge schrieb Ibsen sogleich, er halte eine Aufführung in Deutschland jetzt für unmöglich und „glaube kaum, daß man es in der nächsten Zukunft in den nordischen

Ländern wird spielen können“ (22. Dezember 1881). In der Tat wagte man erst nach mehr als zwei Jahren eine Übersetzung des verfemten Werkes ins Deutsche, so daß es später als der „Volksfeind“ herauskam. Freilich liegen jetzt schon sechs deutsche Ausgaben vor, daneben je drei englische (seit 1885), französische und russische, je zwei italienische und spanische, je eine armenische, portugiesische, polnische, tschechische, kroatische, magyarische. Im April 1882 erschien in Chicago ein unberechtigter Nachdruck in norwegischer Sprache und sogleich im Mai 1882 spielte dort eine norwegisch-dänische Wandertruppe das Stück, mit dem sie dann andere Städte des Westens bereiste. 1887 gab Mitterwurzer den Oswald in Amerika, 1891 wurde das Stück deutsch in Ambergs Theater, am 5. Januar 1894 englisch im Berkeley Lyceum zu New-York aufgeführt. Skandinavien wurde durch August Lindbergs schwedische Wandertruppe mit den „Gespenstern“ vertraut: Am 22. August 1883 in Helsingborg, am 28. August in Kopenhagen, am 12. September in Stockholm, wo er dem königlichen dramatischen Theater zuvorkam, das nun doch am 27. September 1883 das geächtete Stück brachte. Im Herbst 1883 spielten in Norwegen außer Lindberg noch zwei Wandertruppen die „Gespenster“. Allein es kostete, trotzdem die schwedischen Bühnen nun dem Stück offen standen, noch harte Kämpfe, bis am 3. Dezember 1890 Bergen als erstes der ständigen Theater die Aufführung wagte, das Zentraltheater in Christiania folgte ein halbes Menschenalter nach dem Erscheinen des Werkes am 20. März 1898 und auch das Dagmartheater in Kopenhagen nahm erst den 70. Geburtstag des Dichters zum Anlaß der Aufführung. Noch nach seiner Heimkehr konnte der Dichter sein Werk am 17. September 1891 nur bei Lindbergs Truppe sehen. Das neue „Nationaltheater“ in Christiania spielte seit 5. März 1900 „Die Gespenster“ 24 Mal. Darf man sich allzusehr wundern, daß deutsche und englische Behörden mit Zensurverboten einschritten? Eine Vorstellung in Augsburg am 14. April 1886 fand nur für Eingeladene statt, ebenso die am 22. Dezember 1886 im Meininger Hoftheater und am Mittag des 9. Januar 1887 im Berliner Residenztheater. An allen drei Orten war Ibsen anwesend. Die Meininger spielten das Stück auf Reisen in Dresden, Prag, Klagenfurt, auch in Kopenhagen. Am 29. September 1889 (Schlenther gibt den 30. an) eröffnete die „Freie Bühne“ im Lessing-

theater ihre Sonntag-Mittage mit den „Gespenstern"; Robert vom Wiener Burgtheater spielte den Oswald, Agnes Sorma die Regine. Während aber in Wien die „Gespenster", die drei Jahr zuvor in Bern und Basel (26. und 28. Oktober 1887) zuerst von ständigen Theatern deutscher Zunge gegeben wurden, am 21. November 1890 im „Deutschen Volkstheater" ihre Première erlebten, dauerte es in Berlin noch vier Jahre länger, bis dann am 27. November 1894 am selben Abend das „Deutsche Theater" und das „Lessingtheater" dies Drama aufführten. Inzwischen hatte das „Théâtre libre" in Paris am 29. und 30. Mai 1890 (mit Antoine als Oswald und der Barny als Frau Alving), Amsterdam am 4. September 1890, in London, wo öffentliche Aufführung verboten blieb, am 13. März 1891 das „Independent-Theater" (im gemieteten Royalty-Theater) in einer Privatvorstellung — 1893 und 1897 wiederholt — die „Gespenster" gebracht. Am 30. Dezember 1891 wurden sie armenisch in Tiflis gespielt. Zacconi gab den Oswald zuerst in Mailand am 22. Februar 1892, darauf in Rom, Turin, Venedig, Rußland, Wien, München und Berlin; Novelli spielte ihn 1894 in Spanien, 1897 in Südamerika, Juni 1898 in Paris. Auch das Théâtre libre kam im Oktober 1894 mit den „Gespenstern" nach Berlin. Das Münchner Gärtnertheater brachte „Die Gespenster" im Februar 1895; seither wurden sie in Deutschland an 600 Mal gespielt. 1899 frischte das Théâtre Antoine mit einigen Wiederholungen das Stück für Paris auf. Am 8. Februar 1903 brachte endlich auch das Wiener Burgtheater „Die Gespenster" mit vollem Gelingen, Kainz gab den Oswald, Frau Bleibtreu war Helene. Allein es ist gut, ein Vierteljahrhundert nach jenen ersten Kämpfen ausführlicher daran zu erinnern, wie bitter schwer es dem Dichter wurde, überhaupt angehört zu werden. Diese Hetze gegen die „Gespenster" hat in seinen Entwicklungsgang als eine ebenso wichtige Enttäuschung wie jene von 1864 eingegriffen und nicht nur auf seine beiden nächsten Stücke stark zurückgewirkt. Ähnlich war es auch Anzengruber ergangen, als 1877 sein „Viertes Gebot" entstand und nur bösartig verstümmelt ohne Namen in Wien auf die Bühne durfte, um erst im Jahr nach dem Tode des Dichters, der sich von diesem Schlage nie ganz erholt hatte, acht Wochen vor den „Gespenstern" im „Deutschen Volkstheater" eine glänzende Wiederauferstehung zu feiern. Diese beiden machtvollen dramatischen Buß-

predigten, die durch stärkste Aufrüttlung der Gemüter ein helleres, schöneres Leben vorbereiten wollen, gehören nicht bloß durch äußere Schicksale, nein, auch tief innerlich zusammen.

Helene wurde in streng religiöser Gesinnung großgezogen. In Hochhaltung des vierten Gebotes erstickt sie, wie Hedwig Hutterer in Anzengrubers Drama, die Liebe in ihrem Herzen und trat mit dem ihr von den Eltern Bestimmten zum Traualtar. Auch sie gehorchte, das Glück dem Himmel anheim stellend, und beide, Helene wie Hedwig, wurden so Wüstlingen überantwortet, denen sie nichts waren als eben „ein Weib mehr", was Bauernfeld in den „Krisen" seinen Helden aussprechen ließ, ohne irgendwie ernsthaft die Konsequenzen zu ziehen. Leutnant Alving bringt etwas größere Jugendfrische in die Ehe mit als August Stolzenthaler. Helene kann ein Leben an seiner Seite nicht ertragen. Nach einem Jahr flieht sie vor ihm zu dem Jugendgeliebten: „Hier bin ich; nimm mich". Und auch Manders liebt sie. Er kämpft den schwersten Kampf seines Lebens, aber die starre Form, das Gebot der Kirche, dessen Verkündiger er sich nennt, die Furcht vor dem Skandal sind stärker in ihm als seine Neigung und getreu den Überlieferungen, denen zu folgen er sich gewöhnte, gebietet er ihr: „Kehren Sie zurück zu Ihrem rechtmäßigen Gatten". Als beide nach achtundzwanzig Jahren über diese Vorfälle sprechen, sagt Manders: „Es war der größte Sieg meines Lebens; der Sieg über mich selbst" und Helene Alving erwidert: „Es war ein Verbrechen an uns beiden". In knappster Form spricht sich da der volle Gegensatz zweier unversöhnlicher Weltanschauungen aus.

Frau Alving beugte sich vor dem Priester und kehrte mit gebrochenem Herzen heim zu ihrem verhaßten Gatten. Es war ja ihre Pflicht, ihr Kreuz auf sich zu nehmen und bei ihm auszuharren. So lehrte ihre Religion, so entschied der einzige Mann, der vermochte sie aus ihrem Elend zu erlösen, ihrem verdorbenen Leben den Sonnenschein zurückzugeben. Als sie dann erkennt, dies ungeheuere Opfer sei umsonst gebracht, sie habe ihren Mann nicht gerettet, nur sich selbst unsagbaren Jammer bereitet, beginnt sie an all dem zu zu zweifeln, was sie bis dahin gläubig nachsprach. „Als Sie mich in das hineinzwangen, was Sie Pflicht und Schuldigkeit nannten; als Sie das als recht und richtig priesen, wogegen sich mein ganzes Gemüt auflehnte wie gegen etwas Scheußliches, damals fing ich an,

Ihren Vorschriften hinter die Säume zu sehen. Nur einen einzigen Knoten wollt' ich aufzupfen, als ich den aber locker gemacht hatte, da ging das Ganze auf und so sah ich ein, daß es nur Maschinennäherei war." So findet sie, die nur an einem Punkt Anstoß nahm, sich genötigt, die ganze Weltanschauung abzulegen wie ein verbrauchtes Kleid, dem sie nun entwuchs. Sie selbst scheint erstaunt über dieses unerwartete Ergebnis, aber wie von einer unwiderstehlichen Kraft getrieben, schreitet sie zu immer ketzerischeren Anschauungen fort, bis sie die alte Haut völlig abgestreift zu haben vermeint und zu einem dem früheren diametral entgegengesetzten Standpunkt gelangt. Ibsen sagt in demselben Brief an Schandorph: „Gerade weil sie eine Frau ist, wird sie, wenn sie einmal angefangen hat, bis zur äußersten Grenze gehen." Das gilt zum Teil auch für Nora. Helene Alving gelangt schließlich ebensoweit über den richtigen Standort nach links hinaus zu schier nihilistischen Tendenzen, als sie früher zu weit nach rechts gedrängt worden war zu Geboten, deren praktische Betätigung menschliche Kräfte weit übersteigt. Das Gleichnis, das sie wählt, ist auch ganz dem weiblichen Ideenkreis entnommen. Zwei Weltanschauungen stehen im Pastor und der Witwe einander gegenüber, mit keiner von beiden identifiziert sich der Dichter. Er sucht eine neue höhere Ansicht, die er weder rechts noch links verkörpert findet, sein drittes Reich. Immerhin enthalten die „Gespenster" schon die Anregungen zu jenen fünf Jahre später durch Johannes Rosmer verkündigten Lehren, Adelsmenschen zu schaffen, die Sinne der Menschen durch die Freude zu adeln. In den „Gespenstern" wird gezeigt, wie gerade die Bemühungen, die Sinne tunlichst zu verleugnen, jenen, der diese Abtötung des Fleisches nicht mitmachen mag, nötigen, statt der versagten Freude niedrigen Vergnügungen nachzugehen, bei denen er sich schließlich moralisch und physisch zugrunde richtet. Diese Art Tugend ist bloß ein trügerischer Mantel, welcher die den Körper einer solchen Gesellschaft bedeckenden und verpestenden Schwären und Beulen verbergen soll. Man heilt aber Wunden nicht, indem man sich darauf beschränkt, sie zu verheimlichen.

Die Lüge gibt den Eck- und Grundstein des Baues der offiziellen Moral ab, ihr zu Gefallen schließt man die Augen und tut, als seien Dinge nicht vorhanden, von denen jeder weiß. Solcher Heuchelei geht Ibsen nirgends entschiedener und wirksamer zu Leibe

als in den „Gespenstern", diesem hochsittlichen Werke, denn kein Urteilsfähiger mag die Bekämpfung des Lasters für unmoralisch halten, weil dabei Zustände enthüllt werden müssen, über die andere aus guten Gründen dichte Schleier breiten. Indem Ibsen die Auswüchse der modernen Ehe geißelt, schildert er keine absonderlichen Ausnahmsfälle. Ereignet es sich nicht alle Tage, daß ein junges Mädchen von der besonnenen Mutter und den klugen Tanten überredet wird, gegen Willen und Neigung eine „gute Partie" doch ja nicht auszuschlagen, sich einem Mann zu überliefern, den sie nicht liebt und vor dem sie zurückschaudern würde, falls sie seinen Charakter kennte? Nie waren so scharfe, nie so treffende Worte darüber auf der Bühne gewagt worden als in den „Gespenstern". Wenn Pastor Manders sich über das Unsittliche der Verbindung entrüstet, die Tischler Engstrand „um des Geldes willen" mit einem entehrten Weibe schloß: „Sich für lumpige 300 Speziestaler mit einem gefallenen Mädchen trauen zu lassen," fragt Frau Alving ihn ganz gelassen: „Was sagen Sie denn von mir, die ich hinging und mich mit einem gefallenen Manne trauen ließ?"

Hier wurde die zuerst von Björnson in seinem Schauspiel „Leonarda" (1879) aufgestellte, später in dem Stück „En Hanske" (Ein Handschuh; 1883) bis in die äußersten Konsequenzen verfolgte und 1884 in dem trefflichen Roman „Thomas Rendalen" (eigentlich „Det flager i byen og på Havnen") neuerdings entschieden proklamierte Forderung gleicher Geltung der sittlichen Anforderungen bei beiden Geschlechtern auch von Ibsen erhoben, der dann freilich ihre Vertretung den jüngeren Kollegen allein überließ. Björnson führte den Kampf mit der Broschüre „Monogamie oder Polygamie", dem Roman „Ragni" und mehreren Novellen energisch fort und erwarb sich damit lange nicht genug gewürdigte Verdienste. In den „Gespenstern" verficht der Dichter schonungsloser als sonst seine Theorie, eine Ehe ohne Liebe sei, ohne Rücksicht auf kirchliche Weihe und staatliche Anerkennung, die ihr einen gewissen Nimbus verleihen, schlechthin als ein Verkauf zu erachten. Die Ehe ist vielfach zu einem Handelsgeschäft erniedrigt worden, bei welchem der Mann die Ware, die ihn reizt, ersteht, wie Leutnant Alving, oder auch die Frau für ihr Geld sich einen Gatten kaufen kann, wie das Dienstmädchen Johanna. Wehrt sich der Pastor, völlig in den Vorurteilen der guten Gesellschaft, der konventionellen Ansichten über solche Dinge

befangen, entsetzt gegen die Bloßlegung der Wahrheit: „Ja aber das sind doch himmelweit verschiedene Dinge", dann wird ihm die schneidige Abfertigung zu teil: „Ganz und gar nicht so verschieden. Da war allerdings der große Unterschied im Preise, — lumpige 300 Taler und ein ganzes Vermögen." Ein Satz von tiefster Bedeutung. Er besagt, die Verschiedenheit des Lasters bei den niederen und höheren Schichten der Gesellschaft beziehe sich in erster Linie auf die Wahrung des Scheins und weil der Kostenpunkt bei den besseren Ständen durchschnittlich weit höher stehe, dürfe man noch nicht unbedingt folgern, dasselbe treffe auch bei ihrer Sittlichkeit zu. Diese vielleicht überaus schroffe Anschauung teilte auch Anzengruber und scheute sich nicht dafür, kühner noch als Ibsen, die denkbar schärfste Form zu wählen. Im „Vierten Gebot" spricht Hedwig, die Frau des reichen Stolzenthaler, zu der tief im Schmutz watenden Dirne Josefa Schalanter: „Ob an einen oder an mehrere! Wir sind ja doch zwei Verkaufte!" Ein wahrhaft furchtbares Wort! Absichtsvoll, damit es im Hörer um so lebhafter nachklinge, schließt der geniale österreichische Poet so die letzte Szene der sterbenden Hedwig.

Der gleichen Empfindung folgend, sagt Frau Helene von der „Summe, die den Leutnant Alving seiner Zeit zu einer guten Partie machte," mit herber Betonung: „Das war die Kaufsumme." Um sich und ihr Kind von diesem Sündengeld, daß ihr zwischen den Fingern brennt, zu befreien, verwendet sie den vollen Betrag zum Bau des Kinderheims. Vielleicht liegt ihr auch der Gedanke nicht fern, dieses Asyl könne beitragen, jenen Schaden wieder gut zu machen, welchen die zahlreichen Vergnügungen des Kammerherrn und ähnlicher Charaktere in der Gegend angerichtet. Frau Alving denkt edel, darum nahm sie sich des Kindes an, dessen Vater ihr Gatte, dessen Mutter ihre Magd war. Regine Engstrand findet bei ihr eine sichere Stätte und wird mit besonderer Freundlichkeit gehalten, mehr wie eine Angehörige, als wie eine Dienerin. Und trotzdem! bei allen radikalen Anläufen kommt es nie zum entscheidenden Sprunge. Helene bleibt eingesponnen in die Vorurteile ihrer Erziehung. Mit Worten wagt sie kühn bis zum Äußersten zu gehen, vor gleich entschlossenen Taten weicht sie scheu zurück. Wie sie nicht den Mut fand, dem Leutnant Alving ihre Hand zu verweigern, fehlt ihr auch die Kraft, dem Sohne die Wahrheit rechtzeitig zu be-

kennen. Einmal, da sie noch jung und heißblütig war, raffte sie sich ja auf zu entschlossenem Handeln gegen die Gebote der Welt, aber Manders' Benehmen in jenen Tagen brach ihren Trotz. Sie verfällt im Tun immer mehr der Macht jener Gespenster, von welchen sie sich im Denken kühn befreit. „Ich bin furchtsam und ängstlich, weil etwas gespensterhaftes in mir steckt, das ich nie so recht los werden kann." Und dies Entnervende birgt sich in uns allen. Nicht bloß das Dampfschiff Europa hat „eine Leiche an Bord", wie Ibsen 1875 im „Reimbrief" an Brandes meinte; ein jeder schleppt sich so ab mit dem, was seinem Gehirn zuerst an Ideen eingeimpft wurde und was er später, durch tausend Rücksichten gehemmt, nicht gänzlich loszuwerden vermag. An diesem Konflikt der Jugendtradition und dessen, was eigenes Denken ihn gelehrt, geht Johannes Vockerath in den „Einsamen Menschen" zu Grunde. „Wir alle sind so gottsjämmerlich lichtscheu," weil in uns selbst solche Gespenster rumoren, schließt Frau Alving. „Nicht nur das, was wir von Vater und Mutter geerbt haben, geht in uns wieder um. Es sind alle erdenklichen alten, toten Ansichten und allerhand alter, toter Glauben und so weiter. Es ist nicht in uns lebendig; aber es sitzt trotzdem in uns und wir können es nicht los werden." Und dann naht das Schlimmste, der Versucher aus „Brand". Mit faulen Kompromissen meint man sich durchwinden zu können und stürzt sich damit erst recht ins Verderben. Der Geist des Akkordes offenbart sich nur allzubald in seiner wahren Gestalt, als der Geist der Lüge. Er bereitet Helene Alving ihr schreckliches Los.

In dem hoffnungslosen Kampf gegen den schmählichen Gatten, wurde sie endlich so weit stumpf und müde, daß auch sie ihr Opfer des Intellekts bringt und, wo die Sache verloren, wenigstens den Schein zu retten sucht. Der Kammerherr selbst versteht sich ja ziemlich darauf, seine Laster der Welt zu verbergen und in dieser Beziehung arbeiten die beiden völlig entfremdeten Ehegatten einander in die Hände. Die Fernstehenden zu täuschen liegt in ihrem gemeinsamen Interesse und es gelingt. Das einzige, worin Frau Alving und ihr Mann übereinstimmen, ist ein Betrug. Als später der Kammerherr gänzlich herunterkommt, glückt es den Bemühungen Helenens ihn selbst dann der Außenwelt gegenüber als trefflichen Landwirt und musterhaften Gatten, als Vorbild und Wohltäter seiner Gegend erscheinen zu lassen und so lebt sein Bild auch bei

dem Sohne fort. Oswald mußte schon in seinem siebenten Jahre in die Fremde gesandt werden, um diesen Irrwahn, welchen das Zusammenleben sofort vernichtet hätte, bei ihm großziehen und nähren zu können. Frau Alving wollte ihrem einzigen Kinde seine Ideale bewahren, deshalb trennte sie sich von ihm. Was sie erreicht, zeigt sich völlig verschieden von dem Erstrebten. Ihr Sohn glaubt an das ihm vorgegaukelte Trugbild und gerade dadurch wird er ruiniert. Hier tritt die in Ibsens Dramen von mangelndem Verständnis oft vermißte, strafende Nemesis in ihre Rechte.

Aus Vertuschen und Verschweigen, aus Verheimlichen und Verbergen, kann kein dauerndes Heil ersprießen. Die Lüge erhält nicht, sie zerstört. Zwei schwere Unwahrheiten bestimmen Helenens Geschick. Sie log, als sie ihrem Bräutigam vor dem Altar des Herrn feierlich das Jawort gab, und diese erste Lüge bezahlt sie mit ihrem Eheglück. Sie log abermals, als sie dem Sohne, wie der Welt, jenes Idealbild seines Vaters vordichtete, und diese zweite Lüge bezahlt sie mit ihrem Mutterglück. Hätte Helene, sobald sie das Verhältnis ihres Mannes zur Magd entdeckte, das entweihte Haus mit ihrem Kinde verlassen, offen vor der Welt bekennend, was sie hinaustrieb, sie hätte neben mancher übeln Nachrede, der es zu trotzen galt, wohl auch mitleidiges Verständnis angetroffen und dieser Gatte wäre nicht im Stande gewesen, ihr das Kind zu entreißen. Und das Entscheidende, was sie freilich nicht vorauswissen konnte: Oswalds Gesundheit wäre dadurch gerettet worden. Bei sorgfältiger Erziehung mochte es ihr ebenso gelingen, der angeerbten überstarken Sinnlichkeit bei einem nicht allzu starken Körper Meister zu werden, wie es Björnsons Thomasine Rendalen glückt. Dieser heikle Punkt wird bei Ibsen nur umschleiert angedeutet. Selbst wenn Oswald von Geburt an vermoulu, wurmstichig war, das schreckliche Ende, das ihn im Drama ereilt, konnte ihm, wuchs er unter den Augen der Mutter auf, erspart bleiben. Gerade die Kerngesundheit seiner jüngeren Halbschwester Regine spricht für diese Auffassung und gegen die Beschuldigung, die den Dichter oft erbitterte, Ibsen habe eine wissenschaftlich bestrittene Vererbungstheorie als ausnahmslos giltig hingestellt. Regine, als das Kind einer anderen Mutter, artet physisch und geistig dieser nach wie Oswald dem Vater. Streicht man das einzige Wort „Gehirnerweichung“, zu dem die Krankheitssymptome in der Tat nicht passen, so bleibt alles andere möglich,

ja wahrscheinlich. Auch da sekundiert ihm Anzengruber, dessen Hedwig Stolzenthaler die Kränklichkeit ihres Kindes mit der Lebensweise ihres Mannes in engste Verbindung setzt. Das mag ja unzart sein, aber fällt die Schuld auf den, der widerliche Zustände schildert, um abzuschrecken und zu rügen, oder auf jene, welche solche Zustände schaffen? Die „Gespenster" sind kein Bühnenstück im herkömmlichen Sinne. Sie wirken wie ein Fußtritt, den der Dichter mit grimmiger Genugtuung einer heuchlerischen, demoralisierten Gesellschaft versetzt. Bittere Wahrheiten sind darum nicht minder Wahrheiten.

Auch Oswald dürfen wir die bittere Wahrheit nicht ersparen, er sei an seinem Leiden nicht ohne Schuld. Die ungebändigten Triebe des Vaters, dem er ja auch äußerlich so frappant ähnlich sieht, sind in ihm wieder aufgelebt. Er versichert zwar: „Ich habe nie stürmisch gelebt", doch läßt uns sein Verhalten gegen Regine zu einer Zeit, wo seine Kraft bereits gebrochen, keine günstige Meinung in Betreff seiner früheren Lebensgewohnheiten fassen. „Jenem seligen, glücklichen Jugendleben mit dem Kameraden hätte ich mich fernhalten müssen", klagt er; „das sei für meine Kräfte zu stark gewesen". Er hat eben „das schöne, herrliche Freiheitsleben da draußen" zu eifrig mitgefeiert, so daß sich ihm gleichfalls Geschick und Schuld verketten. Nicht bloß der sieche Leib, auch der lustgierig-egoistische Geist ist seines Vaters Erbe.

Helene Alving wollte nicht, daß vom Vermögen des Kammerherrn „etwas in Oswalds Hände" übergehe. „Mein Sohn soll alles von mir empfangen." Diese Regung ist begreiflich, ja rühmlich, nur vergaß die Mutter bei ihrem Bestreben, ihr Kind materiell und äußerlich vom Vater loszulösen, wie ungleich wichtiger es wäre für die innerliche, moralische Loslösung Sorge zu tragen. Fern von ihr, allen schlimmen Einflüssen der Fremde vorzeitig preisgegeben, ohne sittlichen Halt in sich, ließ sie den Sohn vom Kindesalter ab allein aufwachsen. Er selbst sagt ganz klar: „Manchmal denk' ich, ob es nicht zu früh gewesen ist", und stimmt dem Pastor bei, es sei immer das Richtige, das Kind nicht von den Eltern zu trennen. Nicht beim Vater, aber bei der Mutter hätte Oswald aufwachsen sollen. Wer trotz allem relativ so gut geartet bleibt wie er, aus dem hätte eine sorgsame Mutter im innigen Zusammenleben einen ganz anderen Menschen bilden können. Sein Fehler besteht bloß in temperamentvollem Aufbrausen der Jugendkraft, dem für ihn ver-

hängnisvollen Zuviel vermochte sänftigende, mütterliche Beeinflussung unschwer vorzubeugen. Die große Lüge ihres Lebens muß Frau Alving überaus furchtbar entgelten. Sie wollte den Schein nicht opfern, wo nichts als dieser zu retten war, und damit hat sie den Sohn geopfert. Darin beruht oft moderne Tragik, daß die Menschen durch scheinbar zwingende Umstände sich zu dem drängen lassen, was sie meist wider bessere Überzeugung tun, und dann den Mangel an starkem Willen, sich über die Vorurteile ihres Milieu zu erheben, büßen müssen. Helene scheiterte gleich beim Beginn eines solchen Versuches. Seither wurde sie wieder feige wie zuvor, als sie sich bereden ließ, Alvings Braut zu werden.

Manders brach ihren Mut und kaum erwachten Willen. Er bewog sie, auf die Abschüttelung des drückenden Ehejochs zu verzichten, der Pastor kann insoweit für den eigentlich Schuldigen des Dramas gelten. Er ist es, weil sich in ihm die Ansichten und die Moral jenes Milieu verkörpern, in dessen Mitte Helene, ja auch der Kammerherr zu leben und zu leiden verurteilt sind. Die Gesellschaft, als deren Werkzeuge alle Handelnden (nach Konsul Bernicks Ausdruck) lediglich erscheinen, ist die wahre Angeklagte in dem Prozeß, den unser Dichter vor dem Richterstuhl der Geschichte führt, die Personen des Schauspiels sind die Zeugen, deren vernichtetes Dasein der Schuldigen zur Last fällt.

Die Gesellschaft befiehlt der Frau, auch bei dem unwürdigsten Mann auszuharren, wie sie dem Mädchen befahl, nicht nach ihrem Herzen, sondern nach den Rücksichten der Konvenienz zu wählen, sie gestattet dem Manne jeden Alters, seinen Trieben in jeder Weise nachzugehen, wenn nur gefälliges Betragen die innere Roheit verbirgt. Die Gesellschaft erlaubt alles, wobei der Schein gewahrt bleibt, nichts, was ihn verletzt. Sie scheut nur eines: den Skandal. Sei dieser nun ein wirklich empörender Vorgang oder das mutige Heraustreten einer entschlossenen Individualität aus der stumpfsinnigen Masse, er wird gleich streng gerügt. Man verurteilt den Verstoß gegen die Sitte der Mehrzahl als solchen. Nicht etwa eine Verschuldung gegenüber den Geboten der Sittlichkeit, nicht die Sache, nur die Verletzung des Scheins wird gestraft. Der Schein, derber ausgedrückt die Lüge, bildet das Fundament der Gesellschaft, freilich nur ein scheinbar festes. Dieser Zustand der Dinge wankt bereits dem Grabe

zu; er ist ein Leben heuchelndes Gespenst, aber diese Lebenslüge soll und muß einer neuen Wahrheit weichen.

Ibsen haßt die Gesellschaft aus voller Seele, kein Volksfeind, aber ein Gesellschaftsfeind, ein destruktiver, zerstörender Geist. Dennoch behandelt er sie noch recht glimpflich, indem er ihr den Pastor Manders als Repräsentanten einräumt, einen Geistlichen, der innerhalb seines Milieu zu den besten und achtungswürdigsten Elementen gehört. Und der Dichter tut klug daran. Wer die Schwächen seines Feindes benutzt, um ihn zu Fall zu bringen, beweist nur, er sei schlauer als jener, wer ihm aber Gelegenheit gibt, seine besten Kräfte zu entfalten und dennoch Sieger bleibt, der überwand ihn endgültig. Manders ist kein kühner, freier Geist. Die Anschauungen, in denen er aufwuchs, stehen ihm unverrückbar fest, nie würde er wagen an ihnen zu rütteln. Er gehört zu jenem Material, aus welchem jede Staatsordnung brauchbare Gesellschaftsglieder formen kann. Er wird stets dem großen Strom folgen; dabei trägt er ernstlich Scheu, etwas Unrechtes zu begehen, nur gilt ihm eben für Unrecht, was die Menge so nennt. Er liebte Helene, doch als sie zu ihm floh, wies er sie von sich, befahl ihr, zu demjenigen zurückzukehren, welcher nach der gesetzlichen Ordnung ihr Gatte sei. Ängstlich meidet er dann durch fast zwanzig Jahre ihr Haus, aber er bleibt unverheiratet, obschon dies bei evangelischen Geistlichen von Amtsbrüdern und Gemeinde ungern gesehen wird. Er läßt sich nicht wie Helene verleiten, einen Bund der Lüge zu schließen. Dies ist das menschlich Schöne, das Heldenhafte an einem Manne, der sonst so kleinlich, so ängstlich, ja so leicht hinters Licht zu führen ist. In der Frage, ob das Asyl versichert werden soll, treten jene Eigenschaften hervor, durch welche Manders als typischer Repräsentant seiner Gesellschaft erscheint. Das Gebäude gegen Feuer zu assekurieren, hieße dies nicht den Vorwurf der Strenggläubigen herausfordern, man habe nicht „das rechte Vertrauen auf eine höhere Leitung“? Das könnte zu ärgerlichen Angriffen gegen ihn Veranlassung geben, zumal in den Blättern. Und derselbe Mann, der seine eigene Habe versicherte und das gleiche Tun auch bei Frau Alving selbstverständlich findet, scheut vor dem öffentlichen Schritt zurück. Da wird die doppelte Moral und offizielle Heuchelei an einem drastischen Beispiel gezeigt; insgeheim darf jeder üben, was öffentlich mißbilligt wird. Das Asyl brennt ab,

die armen Kinder verlieren ihre Zufluchtsstätte, doch die Orthodoxie ist gerettet.

Nun kommt Engstrand und beschuldigt den Pastor, er habe durch Unvorsichtigkeit den Brand veranlaßt. Der leicht geängstigte, schüchterne Mann verliert angesichts dieser offenbaren Lüge ganz den Kopf und läßt sich einreden, was der Tischler will. Und da bricht auch die Ehrenhaftigkeit des Geistlichen zusammen. Als Engstrand erklärt, er wolle sich für den Schuldigen ausgeben, ist Manders entzückt und gleich bereit, das Opfer anzunehmen, dafür auch Gegendienste zu leisten. Er bedenkt nicht, daß dies — falls wirklich er selbst der Urheber des Feuers war, wie der Priester ja nunmehr glaubt, — zur schlimmsten Unwahrheit greifen heißt, um öffentlichem Skandal zu entgehen. Und darin zeigt er sich gleich Bernick und Helmer als echter Sohn seines Milieu, der nichts mehr scheut als das widerwärtige Aufsehen. Wenn er Frau Alving als junger Mann von sich wies, obwohl er nach ihr verlangte, wie sie nach ihm und eine eheliche Verbindung beider noch immer zum Heil führen konnte, handelte er als ein Don Quixote der formellen Legalität. Will er ihr 28 Jahre später aus der Lektüre von Schriften, die er für verderblich hält, keinen Vorwurf machen, sofern sie sich entschließt, dies heimlich zu tun, ohne sich vor der Welt zu ihnen zu bekennen, dann kam er schon so weit, die Wahrung des Scheines in ziemlich bedenklicher Art zu predigen. Benahm er sich damals fast wie ein Heiliger, so ist er jetzt nahe daran, ein Scheinheiliger zu werden. Es ist das unausweichliche Ergebnis der gesellschaftlichen Grundsätze, in deren Bann er steht und deren verderblicher Einfluß endlich selbst Manders' kindlich naiven Sinn untergraben muß. Er wurde zum Kompromißler der schlimmen Sorte, der gern selbst beide Augen zudrückt, wenn man ihn nur nicht zwingt sie aufzureißen.

Neben Don Quixote fehlt nicht Tartuffe. In Engstrand wird die Quintessenz jener Weisheit verspottet, die ohne ein bißchen Schein und Lüge mit der Wahrheit allein nicht auszukommen vermag und daher in konsequenten Geistern die Eingebung erweckt, ihre Existenz ausschließlich auf diese beiden Requisiten zu gründen. Ein wenig Pharisäertum ist mit tugendstolzem Pietismus so häufig verquickt, daß vollendete Heuchlerkunst sich nirgends wirksamer in Szene setzen kann als hier. Die Ehrenmänner à la Engstrand sind

eine unabweisliche Begleiterscheinung jener Zustände, welche dem Pastor im guten Glauben als besonders zweckmäßig und heilsam erscheinen. Seine Gleißnerei macht ihn selbst Regine verächtlich, obschon sie nicht weniger egoistisch denkt als der Mann, der ihr seine Vaterschaft aus dem Kirchenbuche beweisen kann. In früher Jugend Zeugin der häßlichsten Szenen zwischen den Eltern, von diesen wohl auch zur Heuchelei nach außen hin angeleitet, wurde aus ihr ein kaltes Geschöpf, das bloß ein Ziel kennt, empor zu kommen. Regine ist eine Art weiblicher Stensgård, um so viel schlechter als ihr Familienheim erbärmlicher war, nicht ohne Begabung und Willenskraft, aber ohne Charakter. Sie ist gleich bereit, Oswald als Frau, ist's nicht anders zu erzielen, auch ohne diesen Titel, nach Paris zu folgen, oder, wie sie im ersten Akt mit plumper Koketterie versucht, Haushälterin und mit der Zeit Hausfrau des ältlichen Pastors zu werden, oder endlich, ihr Glück mit wem immer und sei es als Dirne zu probieren. Ihre Wohltäterin, Frau Alving, ist zum Teil mit schuld an Reginens verkommener Gesinnung. Bevor das Mädchen in ihr Haus kam, war es nur mit Elend und Gemeinheit vertraut. Hier sah es eine behagliche sorgenfreie Existenz ohne viel Arbeit. Ist es ein Wunder, wenn es um jeden Preis zu erlangen sucht, was anderen mühelos in den Schoß fiel? „Ein armes Mädchen muß seine Jugend ausnützen", bildet Reginens Maxime. Die im Elternhaus eingesogene Gemeinheit der Gesinnung blieb, die Furcht, je in das Elend zurückgeschleudert zu werden, kam hinzu; damit ist die feine Dirne fertig. Den Schein sucht Regine möglichst lange zu wahren, nur nicht so geschickt wie Engstrand. Als dies im Hause Alving nichts mehr nützen kann, verschmäht sie es zu heucheln und scheidet mit zynischer Offenheit. Die Erinnerung an jene, welchen sie das Leben verdankt, muß ihr Selbstverachtung einflößen, damit vereint sich die Sucht nach bequemem Wohlleben, um sie zu Fall zu bringen und greift kein glücklicher Zufall ein, so wird sie noch weit tiefer sinken als ihre Mutter. Auch sie wird einst in der eigenen zugleich fremde Sünde büßen müssen.

Diese Verstrickung und Verquickung von Schuld und Geschick ist eben das Charakteristische des modernen Dramas. Sie findet sich bei Frau Alving sowohl als bei Pastor Manders, bei Oswald wie bei Regine, sie dient auch dem toten Gegenspieler, dem Kammerherrn, zur teilweisen Rechtfertigung. Sein Sohn meint, er fürchte

sich, sein Drang nach Schönheit, „alles, was in mir ist, könnte hier in Häßlichkeit ausarten," denn dasselbe Leben in diesem Lande und draußen in der Welt gelebt sei nicht dasselbe. Und da Oswald dies sagt, leuchtet seiner Mutter die Erkenntnis auf, woran sein Vater zugrunde ging: an der einseitigen Lebensauffassung, die in der Welt einen Verbannungsort, in der Arbeit eine Strafe sieht, die nur von Pflichten weiß, nicht von Lebensfreudigkeit. Und als echte Frau geht sie nach Ibsens Ausdruck nun sofort bis zum Äußersten. Weil jene Anschauung, die Manders vertritt, der Freude zu wenig Spielraum gewährt, will Helene Alving gleich alle Schranken niederreißen, auch vor der Ehe zwischen Halbgeschwistern nicht zurückscheuen, die Lebensfreude als oberstes, als einziges Gesetz proklamieren. Trotz dieser extremen Übertreibungen birgt sich ein zutreffendes Motiv in ihrer Entschuldigung des Gatten: „Und nun mußte solch ein Kind der Lebensfreude — denn er war wie ein Kind damals — er mußte hier in einer halbgroßen Stadt leben, die nicht Freuden zu bieten hatte, sondern nur Vergnügungen. Mußte hier sein, ohne irgend ein Lebensziel; er hatte nur ein Amt. Nirgend erblickte er eine Arbeit, der er sich mit seiner ganzen Seele hätte widmen können: — er hatte nur Geschäfte. Auch nicht einen Kameraden zu haben, der fähig gewesen wäre, zu empfinden, was Lebensfreude ist, nur Tagediebe und Zechbrüder —!" Unter einer minder lebensfeindlichen Weltanschauung wäre der Kammerherr vielleicht anders geworden. Sagt aber Regine beim Gehen höhnisch zu Frau Alving: „Ich hab' auch Lebensfreude in mir," dann wird angedeutet, die Witwe schieße in ihrem einseitigen Lob der Freude ebenso weit übers Ziel, als der Geistliche in der Verdammung natürlicher Glückstriebe. Diese Tragödie stellt dar, zu welchen zügellosen Ausschreitungen gerade die gewaltsam zurückgedrängte Lust am Dasein verleitet und welche unheilvollen Folgen falsche Auffassung der Pflichten hervorrufen kann.

Mehrfach zeigt sich auch das Gegenbild, wenngleich in blasseren Farben. Und diese Spiegelung einer Zukunft, in der Helenens Meinung, Gesetz und Ordnung seien es, von denen „alles Unglück auf Erden herrührt", zur Geltung gelangt wäre, hat wenig Verlockendes. Frau Alving erhebt da ihre persönliche Erfahrung zum Rang einer allgemein giltigen Regel. Weil ihre Ehe unglücklich ausfiel, hätte sie gegen die Abschaffung der ganzen Institution nichts

einzuwenden. Beifällig stimmt sie Oswald zu, der sich für das ungeregelte Zusammenleben eines Mannes „mit seinen Kindern und der Mutter seiner Kinder“ förmlich begeistert. „Es kostet viel Geld, sich zu heiraten.“ Diese zweimal betonte, etwas läppische Ausrede des jungen Alving wäre besser weggeblieben, da seine Freunde alle anderen Kosten eines regulären Haushaltes ebenso tragen, wie jeder Ehemann und die kleine Traugebühr doch kaum ins Gewicht fallen kann. Hochzeiten brauchen ja nicht prunkvoll zu sein. Man muß durchaus nicht auf dem Boden kirchlicher Anschauungen stehen, um zu begreifen, die Gesamtheit habe geradezu die Pflicht, sich um Verbindungen zu kümmern, aus denen ihre künftigen Mitglieder hervorgehen sollen. Sie sollte nach Ansicht moderner Hygieniker sogar ein gewisses Einspruchsrecht gegen die Vaterschaft von Siechlingen, wie just Oswald einer ist, besitzen. Zum mindesten aber hat sie das Recht, von dem in seinen sozialen Folgen jeden anderen Lebensakt an Wichtigkeit weit übertreffenden Entschluß zweier ihrer Glieder, ihre gesamte Existenz miteinander zu verknüpfen, in irgend einer (nach Volk und Gesittung immerhin wandelbaren) Form offiziell Kenntnis zu erhalten. Eine dieser denkbaren Arten ist die Zivilehe. Auch die protestantische Ehe ist doch löslich, womit Angriffen der Boden zum Teil entzogen ist. Fragt Pastor Manders: „Was für ein Recht haben wir Menschen auf das Glück? Nein, wir sollen unsere Pflicht tun,“ dann spricht er wie Brand, und jede ernstere Lebensauffassung wird ihm nur beistimmen können. Er selbst freilich deutet das Pflichtgebot als der enge Geist, der er ist, in kleinlicher, ja beschränkter Weise. Er weiß nicht zu unterscheiden und hält sich ängstlich an den Buchstaben. Darum drängt er in kindlicher Einfalt beständig darauf, daß Regine dem Wunsche ihres (angeblichen) Vaters gehorche und zu Engstrand ziehe. Die schneidendste Ironie liegt darin, daß Manders, mit dessen Herzensgüte ohne Menschenkenntnis jene beiden ungescheut ihr Spiel trieben, sich kraft seines geistlichen Amtes für vollberechtigt hält, autoritative Entscheidungen zu fällen, die über Menschenleben Gewalt besitzen, wie er dies bei Helene Alving getan. Ebenso gebot bei Anzengruber der sympathische, junge Priester Eduard Schön auf Hutterers Frage der verzagenden Hedwig, den Eltern zu gehorchen, die verhaßte Ehe zu schließen und das Glück Gott anheimzustellen. Frau Alving ihrerseits vermag die Pflichten ebenso wenig von einem höheren Standpunkt zu erfassen,

wie später Aline Solneß, deshalb verwirft sie alle in Bausch und Bogen. Auch hier gilt aber der Satz: Der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig. Wohin Pflichtgefühl ohne Lebensfreude führt, zeigt sich an Pastor Manders, wohin aber Lebensfreude ohne Pflichtgefühl steuert, bewiesen Regine und ihre Eltern, der Kammerherr sowohl als Johanna. An Dr. West wird dies noch klarer hervortreten. Wenn Oswald gerade an Jungfer Engstrand die Lebensfreudigkeit, eines jener bei Ibsen sich häufenden Leitmotive, rühmt, so wird damit eigentlich sein und seiner Mutter neuer Glaube ironisiert. Ganz am Schluß tritt noch schärfer ans Licht, welchen Irrpfaden Helene sich zuwandte, als sie in jeder überkommenen Lebensform lediglich Gespenster erblickte. Vergebens sucht sie Oswald dadurch zu rühren, sie sei es doch, die ihm das Leben gegeben. Brüsk entgegnet der freigeistige Sohn: „Ich hab' dich nicht um das Leben gebeten. Und was für ein Leben hast du mir denn gegeben?“ Für Oswald sind Elternliebe und Kindespflicht jetzt auch nur Gespenster, alter Aberglaube, bloße „Maschinennäherei“.

„Sie sind eine schuldbelastete Mutter,“ rief Pastor Manders der Witwe zu und dies trifft zu, wenngleich in anderem Sinne. An ihrem Sohne frevelte Helene, da ihr die angebliche Pflicht, Alvings Namen vor der Welt zu retten, höher galt als die rückhaltlose Wahrheit, die sie dem Sprößling dieser unseligen Verbindung schuldete. Selbst nach dem Tode des Vaters durfte Oswald nicht gleich und nicht für lange heimkehren, sonst hätten unter dem Glorienschein zufällig doch die wahren Züge des Verblichenen durchblicken können. Im Hause wußte man ja, wie der Kammerherr gelebt. „Man ist nicht klug, wenn man nur klügelt“, sagt Grillparzer. Helene Alving klügelte sich, statt den steinigen, geraden Pfad zu gehen, ein Rechenexempel heraus, wie sie den Sohn retten könne, ohne ihm das Andenken seines Vaters zu beschmutzen, aber als es zur Probe kommt, erweist sich das Fazit als grundfalsch. „Mich dünkt, es müßte dir so gut wie gleichgiltig sein, ob ich da bin oder nicht“, meint Oswald. Das trifft sie tief. Es zeigt ihr, wie sehr sie sich ihr Kind entfremdete. Immer klarer erkennt sie, ihr Sohn hege für sie lediglich konventionelle Gefühle, könne die gar nicht wahrhaft lieben, die seinen Kinderjahren fremd blieb, die er nur selten und flüchtig sah. Oswalds Herz mußte leer und kalt bleiben und weil ihm Elternliebe nicht vertraut war, konnte er sinnlicher

Liebe später um so weniger entraten. In diesem auf hohlen Schein aufgebauten Leben fehlte der sichere Ankergrund eines Familienheims und wahrer Pflichterfüllung. Die echten Pflichten gegen sich und andere über die von der Welt gebotenen Scheinpflichten zu stellen, lehren uns die „Gespenster".

Hatte man Nora vorgeworfen, sie frevle wider ihre Pflichten als Gattin und Mutter, so zeigte Ibsen mit blutiger Ironie, wie gerade Helene, wenn sie nach der Meinung der Welt beide erfüllt, in Wahrheit am ärgsten gegen sie fehlt. Fragt Bulthaupt, der sonst einige Einwürfe gegen die Dramen dieser Periode ganz gut formuliert, was aus Oswald hätte werden sollen, wenn Manders Helene nicht von sich gewiesen hätte, so übersieht er, daß Oswald erst mehr als ein Jahr nach der Rückkehr seiner Mutter ins eheliche Heim geboren wurde, also in keiner Weise in Frage kam. Auch Litzmann irrt, falls er meint, Helene hätte erst im Abstand von ihrem Gatten den Pastor zu lieben geglaubt; Manders war es, Frau Alving selbst sagt das, den ihr Herz begehrte, als man sie mit dem Leutnant verlobte. Mit rücksichtsloser Entschlossenheit hob der Dichter den Schleier, den die Welt, um in ihrem satten Behagen nicht gestört zu werden, so gerne über tausende verunglückter Existenzen breitet, wie Helene und Oswald, ja auch Regine und der Kammerherr. An erschütternden, grauenhaften Beispielen offenbarte er, wohin eine Gesellschaft ohne wahrhafte Ideale steuere, die zu nichts Ganzem und Vollem mehr fähig sei, und (nicht zum mindesten durch den Versuch, innerlich überlebte Formen äußerlich festzuhalten) schließlich auf allen Gebieten dahin gelange, das Sein dem Schein zu opfern. Nicht das Christentum wird bekämpft, es hat ja keinen wahren Vertreter im Stück, auch Manders ist ein Mann des feigen Kompromisses, noch weniger die Freigeisterei, der hochgeborene Kammerherr dürfte sich kaum durch besonderen Freisinn ausgezeichnet haben, sondern die Heuchelei schlechtweg. Dem Geist der Lüge gilt der Kampf. Ein starkes Wollen, ein kühnes Können findet man nicht bei diesem erbärmlichen Geschlecht: Oswald ist das Bild seiner ganzen Generation von Dekadenten, die nie mehr etwas leisten werden, die das Erbe der Väter tragen müssen, bis sie darüber zusammenbrechen, die sich nach der Sonne sehnen, ohne sie erhaschen zu können. Und wohl mag die Mutter kämpfend vor dem lebendig Toten stehen, unschlüssig, ob sie ihm nicht das erlösende Gift reichen

solle. Doch nicht mit dem Blick auf diese schmerzerfüllte, der eigenen Schuld bewußte Niobe sollen wir scheiden. Symbolisch tut sich ein tröstender Ausblick auf. Die Sonne, nach der Oswald so schmerzlich verlangte, bricht jetzt hervor. Für ihn zu spät. Ihre ersten Strahlen bescheinen die Vernichtung der Lüge: Kammerherr Alvings Asyl wurde von den Flammen verzehrt und die Lebenslüge, die Helene ihrem Kind eingeprägt, hat den Sohn ins Verderben gestürzt. Über Schutt und Trümmern einer konventionellen, zerschmetterten Weltanschauung erhebt sich langsam und befreiend die Leuchte eines neuen Tages. Das Werk der Lüge muß erst vertilgt werden, ehe die Sonne der Wahrheit einem glücklicheren Geschlechte strahlen kann.

# X.

## (Ein Volksfeind.)

Ibsen ist eine kampfgewohnte Natur. Die öffentliche Meinung hat ihn nie verhätschelt. Es erging ihm vielmehr wie jedem großen und kühnen Geist, seit Menschen existieren. Jeder Schritt nach vorwärts muß errungen und erzwungen werden. Jede Neuerung weckt den Widerstand aller jener, deren Interessen der bisherige Zustand entsprach oder auch nur zu entsprechen schien. Jeder Reformator muß den Kampf mit dem „großen Krummen" ausfechten, den wir aus Peer Gynt kennen. Nur die energischsten, willensstärksten Naturen, die sich durch nichts abhalten lassen, unerschrocken gerade hindurch zu gehen, gelangen ans Ziel. Es ist so und es ist gut, daß es so ist, denn dadurch unterscheidet sich der zu einem schweren Werke wahrhaft Berufene von dem phantastischen Träumer, der auch ein bißchen Weltverbesserer spielen möchte, daß ihn der Widerstand nicht entmutigt, sondern stählt, daß mit den Hindernissen, die sich ihm entgegentürmen, auch seine Kraft sie zu überwinden wächst, daß er nie zurückweicht, weil er gar nicht zurück kann, weil ihm leben und kämpfen identische Begriffe sind.

Man darf nicht mit dem Kopf durch die Mauer wollen, lautet eine alte, jedem ungestümen Neuerer anempfohlene Klugheitsregel, sonst zerschellt das Haupt des Tollkühnen nutzlos, die Wand aber bleibt unverändert stehen. Verhält sich dies wirklich so? Es gibt kein gänzlich folgenloses Ereignis in der Welt. Und wenn die Mauer auch stehen bleibt, zeugen nicht mindestens die Blutflecken an der Wand von dem, was geschah? Können sie nicht Betrachtungen wecken, die sonst nie angestellt, Gedanken erregen, die sonst nie gedacht worden wären? Schon manches Bollwerk, das anscheinend unerschüttert standhielt, kam nachträglich doch unter der

Last solcher Blutstropfen zu Falle. Wirkungen, die nicht gleich sichtbar werden, sind darum nicht weniger vorhanden. Auch gibt es Mauern, die fest und unerschütterlich aussehen und dabei innerlich längst rissig und brüchig wurden. Sie stehen noch, weil niemand an ihnen zu rütteln wagt, ja vermögen wohl auch Angriffe abzuwehren, denn noch besitzt der zusammenhaltende Kitt Bindekraft genug, um ihr Auseinanderfallen zu verhüten und sich stärker zu erweisen als matte, von außen geführte Stöße. Unternimmt aber ein Mann, nicht zag mit halbem Mut, nein, mit voller Energie einen Sturmlauf wider das vermorschte Hindernis der Entwicklung, dann gerät das Mauerwerk ins Wanken und Weichen, birst da und dort, und mögen die herumfliegenden Mauerstücke den Verwegenen schwer verletzen, ja mag die zusammenbrechende Masse ihn unter ihren Trümmern begraben, er hat sein Ziel erreicht. Durch die von ihm geschlagene, klaffende Bresche in der Mauer des Vorurteils ziehen seine Nachfolger als stolze Sieger in die überwundene Festung. Für den, der nicht an das „Unmögliche" glaubt, ist nichts unerreichbar. Nicht immer ist es die beste Methode, mit dem Kopf durch die Wand zu wollen, aber unter Umständen erweist sie sich als die richtige. Ihr brachte Ibsen stets am meisten Sympathie entgegen. Im „Volksfeind", in der Person des Dr. Stockmann glorifiziert er sie am entschiedensten, freilich verheimlichte er in der „Wildente" dann auch ihre Schattenseiten nicht.

Wieder nimmt er die Stützen der Gesellschaft aufs Korn. Was Bernick, Helmer und Pastor Manders waren, Verteidiger des Bestehenden, ist hier Peter Stockmann, aber statt Lona Hessel, Nora, Helene Alving tritt diesmal ein Mann, der Badearzt Thomas Stockmann, ihm als Angreifer gegenüber. Dementsprechend wird die Attacke eine ungleich schneidigere. Man hatte nicht begriffen oder begreifen wollen, was der Dichter in den „Stützen der Gesellschaft", im „Puppenheim", in den „Gespenstern" teils angedeutet, teils ausgesprochen, so tat er diesmal mit nicht mißzuverstehender Schärfe kund, was ihm am Herzen lag. Der „Volksfeind" zählt nicht zu jenen Dramen, über welchen, wie über allen späteren und vielen früheren Werken Ibsens, eine ungewisse, geheimnisvolle Nebelstimmung lagert. Hier ist alles klar und deutlich, greifbar und unverkennbar herausgearbeit. Das hellste Tageslicht flutet herein, so grell freilich, daß manchen davon die Augen schmerzen

mögen. Es bebt ein gut Teil persönlicher Entrüstung des Autors in dem Stücke mit, obschon es zu weit ginge, den Verfasser mit seinem Helden zu identifizieren. Ibsen tritt mit unverhüllter Sympathie an Thomas Stockmanns Seite, er fühlt, liebt und haßt mit ihm, aber er geht doch nicht restlos in ihm auf, er übersieht ihn und seine Schwächen. Am 9. September 1882 schreibt er bei Absendung des Manuskripts humoristisch: „Der Doktor Stockmann und ich kamen so vortrefflich miteinander aus. Wir harmonieren in so mancher Beziehung: aber der Doktor ist ein größerer Wirrkopf als ich und hat außerdem verschiedene andere Eigentümlichkeiten." Deshalb bleibt der „Volksfeind" ein Drama voll Leben und Interesse, auch wenn man nicht weiß, daß dieses Schauspiel zugleich einen poetischen Protest gegen die Anfeindungen und Verleumdungen bedeutet, denen der Dichter der „Gespenster" sich ausgesetzt sah, daß Ibsen selbst ein Arzt war, der in der herrschenden Moral den uns alle vergiftenden Pestsumpf bloßgelegt hatte und dem man zum Dank die Fenster einwarf. Er hatte ausgesprochen, was zu verheimlichen als Pflicht galt, deshalb rief sein Werk die ungemessensten Zornesausbrüche hervor. Unabgeschreckt durch diese neuen bitteren Erfahrungen veröffentlichte Ibsen schon nach Jahresfrist, am 28. November 1882, den „Volksfeind" („En Folkefiende"), in dem er eine noch entschlossenere Sprache führte. Er hatte dies Schauspiel gegen seine Gewohnheit rasch geplant und geschrieben; es wurde noch im ersten Halbjahr 1882 in Rom begonnen und dann in Gossensaß vollendet. Hätte das „Puppenheim" gleich Anklang gefunden, die „Gespenster" und der „Volksfeind" wären vielleicht nicht entstanden. Darum dürfen wir den Widerstand nicht beklagen, den die Reformatoren finden, gerade an ihm entzündet sich die Flamme ihrer Begeisterung.

Auch Thomas Stockmann würde ohne die Verfolgungen, deren Ziel er wird, nie dahin gelangen, wo er am Schluß des Dramas steht. Er hätte sein Leben ganz zufrieden in dem kleinen Badeort an der Südküste Norwegens abgesponnen, keinen Ehrgeiz hegend als den, seiner Vaterstadt Dienste zu leisten, und entzückt, wenn ihm sein Einkommen gestattet, gastfreie Tafel zu halten. Stockmann ist eben nicht, wie sein Schöpfer, eine früh verbitterte, einsame Natur, seine Charakteranlage bildet das Gegenstück zu jener des Dichters. Thomas ist heiter, fröhlich, sieht gern Menschen um sich, seine kerngesunde

Lebensfreude hat etwas Ansteckendes. So zeigt er sich anfangs und so bleibt er im Grunde stets. Welcher unverwüstliche Optimismus gehört nicht zu der Hoffnung, seine Mitbürger würden willig auf all das eingehen, was er ihnen zu sagen beabsichtigt. Es liegt in ihm eine kindliche Urkraft frischen Lebens, die ihn zu dem Glauben verleitet, die Menschen seien so leichthin zur Erkenntnis unbequemer, ja grausamer Wahrheiten zu bewegen. Deshalb steht er ganz betroffen da, als er den Abfall Aslaksens und Hovstads erlebt, deshalb ist er darüber förmlich erstaunt, daß die Bürger seine Rede in der Volksversammlung nicht ruhig mit anhören wollen, deshalb kann ihn aber selbst der entschiedenste Widerstand nicht anderen Sinnes machen. Wenn er auch einen Augenblick an Auswanderung denkt, er beschließt doch mit unaustilgbarem Vertrauen auf die Menschheit, in seiner Heimat zu bleiben und zu wirken. Soll Doktor Stockmann mit einem der lebenden norwegischen Schriftsteller in Parallele gesetzt werden, so müßte dies eher als Ibsen sein großer Nebenbuhler Björnson sein. Das Naturwüchsige, Elementare in Thomas Stockmann, sein starker Lebensmut, seine schlachtfrohe Stimmung, alles teilt er mit Björnson, nicht mit dem düster blickenden, menschenscheuen Ibsen jener Zeit. Der Entschluß auszuwandern entspricht Ibsens, der in der Heimat zu bleiben Björnsons Geistesrichtung. Die große Rede in der Volksversammlung deckt sich freilich mit den Ansichten des Dichters, doch gelangt der Arzt auf ganz anderen Wegen zu diesen Theorien. Und das ist sehr wohlgetan, denn gerade dadurch erhält der „Volksfeind" das ihm innewohnende Überzeugende, weil eine von Haus vertrauensvolle Natur von überströmender Gutmütigkeit, endlich durch die offenbare moralische Verkommenheit ihrer Umgebung gezwungen wird, sich von dieser zu scheiden und auf sich selbst zurückzuziehen. Ein solcher Kontrast wirkt auf der Bühne viel packender als jede andere Charakterschilderung, auch mußte Thomas, um die Dinge so zu erleben, jener offene, liebevolle, gerade Mann sein. Die Idee und ihre Ausführung, der Gedanke und seine Verlebendigung stehen hier auf gleicher Höhe. Im „Volksfeind" verdient Ibsen wirklich ein Meister der Technik genannt zu werden, und dieses Werk wird noch nach Jahrzehnten wirken wie heute. Die skandinavischen Bühnen wetteiferten, es rasch darzustellen. Schon am 13. Januar 1883 wurde der „Volksfeind" in Christiania, am 24. Januar in Bergen, im

Februar in Göteborg, am 3. März in Stockholm, am 4. März in Kopenhagen gespielt; holländisch in Rotterdam im Februar 1884. In Deutschland hingegen lähmte noch der Schreck vor den „Gespenstern“ die Theaterleiter. Am 5. März 1887 wagte endlich das kleine, rührige Ostend-Theater Berlins die Aufführung. Erst im August 1890 brachte ihn das Lessing-Theater, später gab ihn dann das königliche Schauspielhaus, das Schillertheater und das Deutsche Theater (12. Mai 1901). Im Lessingtheater am 22. Februar 1905 unter Brahm wieder aufgenommen, erlebte der „Volksfeind“ dort rasch 13 Aufführungen. Am 23. Oktober 1890 eroberte er das Wiener Burgtheater und wurde hier später auch im Raimund-Theater und im Deutschen Volkstheater gegeben. Novelli brachte ihn 1895 nach Italien, 1896 nach Spanien. In Paris gab ihn L'Oeuvre am 9. November 1893, dann am 29. März 1898, und vom 29. Oktober 1899 an 16mal im Gymnase, hierauf wieder im Oktober 1902 dreimal. 1893 spielte Beerbohm Tree das Stück in London, 1895 in Amerika; am 2. November 1905 brachte Trees Neuinszenierung im Majesty-Theater Londons vollen Erfolg. Am 2. September 1899 bildete der „Volksfeind“ eine der Eröffnungsvorstellungen des „Nationaltheaters“ in Christiania und ging dort seither 17mal über die Bretter. Auch kroatische, magyarische und polnische Aufführungen fanden statt. Wurde der „Volksfeind“ trotzdem kein „Zugstück“, so kann dies den Dichter und sein Drama nur ehren. Die Meisten wollen im Theater sehen, wie Hans die Grete kriegt, wenn es hoch kommt, darüber weinen, daß er sie nicht kriegt. Ein Bühnenwerk, das der Liebe, von der die meisten Dichter so unermüdlich singen, als wäre sie allein ein würdiger Gegenstand der Poesie, verschwindend geringen Raum gewährt und wo man ernste, noch dazu bittere Wahrheiten hören soll, hält die kompakte Majorität im Schauspielhaus so wenig aus, als derlei Reden in der Volksversammlung.

Die Wechselwirkung der beiden größten Dichter Norwegens tritt neuerdings, vielleicht beiden unbewußt, zutage. Persönlich war Ibsen damals über Björnsons freies, derbes, mutiges Eintreten für die „Gespenster“ entzückt. „Wahrlich, er hat eine große, königliche Seele und ich werde ihm das nie vergessen“, schreibt er am 24. Januar 1882 an Olaf Skavlan, dem er zugleich klagt: „Norwegen ist ein freies Land, bevölkert von unfreien Menschen“, und im August

an Björnson selbst, sein Leben sei seine beste Dichtung, wenn auch in der Literaturgeschichte seine Werke „in erster Reihe stehen und immer dort stehen werden.“ Wie das „Fallissement“ der Vorläufer der „Stützen der Gesellschaft“ wurde, entstand der „Volksfeind“ unter der Nachwirkung von Björnsons 1879 erschienenem Schauspiel „Das neue System“. Dort stürzt der junge Ingenieur Hans Kampe nach allerdings harten Kämpfen die Verwaltungsmethode des Generaldirektors Riis, mit dessen Kindern er aufwuchs. Der Sieger erhält sogar die Hand seiner Karen, die aus eigenem Entschluß den ihrem Vater naturgemäß verhaßten Mann wählt. Nebenher bekehrt er noch den lockeren Frederik, Karens Bruder. So hat der Dichter bewiesen, was er wollte, es sei auch in einem kleinen Gemeinwesen möglich, die Wahrheit zu sagen, wenn man nur den Mut dazu besitze. Darin stimmt ihm Ibsen zu, doch im Gegensatz zu dem ewig jugendlichen Optimisten Björnson zeigt er, wie der Wahrheitskämpfer in der Regel nicht gleich Hans Kampe, mit der ersehnten Braut beglückt und durch den Triumph seiner Sache emporgehoben werde. Badearzt Stockmann machte wie der junge Kampe eine wissenschaftliche Entdeckung, aber während der eine seine Ansichten, alle Schwierigkeiten überwindend, zum Siege führt, endet der andere als Märtyrer seiner Überzeugung. In der verschiedenen Lösung desselben Problems spiegelt sich klar die Differenz der Denkweise der beiden nordischen Recken. Auf Kampes Seite schlagen sich gleich nach Erscheinen seines Buches die meisten jüngeren Ingenieure. Stockmann wird von der kompakten Majorität, die ihm anfangs sicher schien, sehr rasch im Stich gelassen, als die Behauptung auftaucht, seine Projekte seien nur dann durchführbar, wenn alle Bürger der Stadt die notwendigen Lasten auf sich nehmen. Übrigens ist der „Volksfeind“ sowohl der Idee als der Ausführung nach dem „Neuen System“, einem an und für sich ebenfalls trefflichen Stück, ebenso überlegen, wie die „Stützen der Gesellschaft“ in Form und Gehalt das „Fallissement“ überragen.

Während Björnson einen Einzelfall darstellt, wobei freilich (besser als im „Fallissement“) die Nutzanwendung auf alle Fälle leicht zu ziehen ist und in gelegentlichen Bemerkungen einzelner Personen bereits im Rahmen des Stückes gezogen wird, packt Ibsen den Stier geradezu bei den Hörnern und erweitert den Streit, der erst bloß die Badeanstalt betrifft, zu einem Kampf um die Grundlagen der

gesamten modernen Gesellschaft. Man wirft ihm vor, er habe damit die Grenzen des Dramas überschritten, die dramatische Kunstform gesprengt. Diese gestatte bloß die Entfaltung eines Menschenschicksals, nicht die Behandlung allgemeiner Fragen in der theoretischen Form einer unerhört langen Rede wie jene des Arztes, welche den größten Teil des vierten Aktes füllt. Wir dürften im Drama nur sehen, wie allgemein herrschende Zustände das Los einzelner Menschen beeinflussen und uns so indirekt ein Urteil über die Nützlichkeit oder Schädlichkeit derselben bilden; nie aber sollten diese direkt zum Gegenstand der Diskussion gemacht werden, derlei gehöre nicht auf die Bühne.

Das Wesen aller Kunst ist Sinnlichkeit, Sinnenfälligkeit und ganz besonders trifft dies beim Drama zu, wo die Handelnden sich vor unseren Augen bewegen und es aller künstlerischen Fähigkeiten bedarf, um das anfangs nicht allzu schwer zu erweckende Interesse ungeschwächt bis ans Ende zu erhalten. Die bedenklichste Klippe bildet dabei bekanntlich der vorletzte Aufzug, wo nach dem gewöhnlich im dritten Akte gelegenen Höhepunkt der Handlung die Aufmerksamkeit am ehesten erlahmt. Das ist der tote Punkt, über den es die Maschine um jeden Preis hinüberzubringen gilt. Und eben dieser vierte Akt bringt die Volksversammlung mit Stockmanns angeblich unbramatischer Rede! Gerade an der gefährlichsten Stelle hätte Ibsen also einen unverantwortlichen theatralischen Fehlgriff begangen wie ein Anfänger. Sinnlichkeit fordern wir von der Kunst, keine nackten Gedankengerippe; das blühende Fleisch des Lebens muß diese umkleiden, damit aus Skeletten Menschen werden. Bewegung, Leben, Handlung verlangt das Drama gebieterisch. Grillparzer sprach es aus, nicht die Idee, nur der Grad ihrer Verlebendigung gibt dem Künstler seinen Wert; freilich kann der Dichter bloß solche Ideen lebendig werden lassen, die er selbst durchgefühlt. Unter dem Fleisch muß sich ein festes Knochengerüst bergen, sonst erblicken wir statt menschlicher Körper weiche, schwammige, widerliche Massen, die Leben lügen, ohne es zu besitzen. Den konkreten Spezialfall statt lebloser abstrakter Erörterungen wählt das Drama, um lebensvoll die Welt im kleinen Kreise wiederzuspiegeln, wobei es symbolisch, wie jede echte Kunst, über sich selbst hinaus auf weitere Zusammenhänge von allgemeiner Gültigkeit hindeutet. Dies ist ein notwendiger technischer Kunstgriff, der sich mit dem Teil begnügt, wo das Ganze

unbarstellbar bleibt, jedoch kein unabänderliches Gesetz. Vermag ein Dichter die Debatte über große, zeitbewegende Fragen bühnenwirksam zu gestalten, obwohl er sie direkt in ihrer allgemeinsten Bedeutung als Prinzipienfragen vorbringt, dann schlägt sein siegreiches Können die graue Buchweisheit des Sollens und dies geschah im „Volksfeind".

Thomas Stockmann berief die Versammlung keineswegs in der Absicht, vor ihr seine Gedanken über die Stellung des einzelnen zur Gesellschaft darzulegen. Er will ganz einfach über das Bad sprechen. Erst als der Beschluß gefaßt wird, dies Thema für erledigt zu erklären, ohne daß er seine sachlichen Argumente auch nur vorbringen dürfte, packt ihn rasender Zorn und er schleudert den verdutzten Spießbürgern jene glänzende und kühne Improvisation ins Gesicht, die mit ihrem echten Schwung und trockenen Humor auf den Zuschauer zündend und erlösend wirkt, wie auf den Redner selbst. Pathos liegt nicht im Charakter des Arztes, den man für Wiener am treffendsten schildert, wenn man sagt: das ist eine Baumeisterrolle, die Baumeister leider nie gespielt hat. Ein sorgfältig ausgefeilter Vortrag wäre gewiß undramatisch, dieser Ausbruch ehrlicher Entrüstung, dessen Worte wie scharfe Hagelkörner auf die erschreckten Hörer niedersausen, ist hochdramatisch. Zornige Zwischenrufe beleben die gerade deshalb immer energischer und heftiger pointierte Rede; einer erregten, lärmend und drohend ihn umringenden Volksmasse predigt der Arzt den Kreuzzug wider die von ihr verehrten Wahrheitsgötzen. Das ist ein gellender Kampfruf, kein ruhiges Plaidoyer. Die Gestalt des mutigen Sprechers, der dem tobenden Haufen unbeirrt seine trotzigen Lehren zuschleudert, prägt sich unvergeßlich jedem Hörer ein. Die echt dramatische Wirkung dieses Auftritts erobert dem Schauspiel neues Gebiet. Die Kunstform wurde nicht gesprengt, sondern erweitert.

Alles Frühere ist nur wie ein Vorspiel, der Schluß bloß ein Nachspiel dieser Rede, wobei sich die in der Versammlung gesprochenen Worte zutreffend erweisen. Der Charakter des Doktors forderte unter den gegebenen Umständen diesen grandiosen Wutausbruch. Thomas Stockmann ist kein Choleriker, gerade sein sanguinisches Temperament reißt ihn fort. Lange mußte er sich um die Notdurft des Daseins quälen, endlich (er mag etwa 48 Jahre zählen) brachte er es zu einem gesicherten, gutdotierten Posten. Mit erklärlichem Selbstgefühl denkt er nun der Zeit, wo er droben

hoch im Norden fast am Hungertuch nagte. Jetzt darf er wirtschaften „wie ein großer Herr". Das naive freudige Wohlbehagen an dem prächtigen Rinderbraten, der neuen Tischdecke und dem Lampenschirm wird für uns rührend, weil es fühlen läßt, wie jämmerlich der Arzt früher lebte und wie schwer ihn bei nahendem Alter seine Entlassung als Badearzt, mit der er ins alte Elend zurückgeschleudert wird, treffen muß. Er mag vormals so tief in Schulden gesteckt haben, daß er nun als echter Sanguiniker sehr vergnügt ist, weil „Kathrine sagt, daß ich fast schon so viel verdiene wie wir brauchen", worauf der stockernsthafte Peter förmlich erschrocken strafend wiederholt: „Fast, ja —" Dieser Leichtsinn des Doktors in Geldsachen ist übrigens auch nötig, um sein mangelndes Verständnis für die an sich nicht so unbegreifliche Schwenkung der Kleinbürger zu motivieren. Selbst wenn er nicht so unbesonnen, in seiner Freude über die entdeckte Wahrheit, an alles andere vergäße, hätte er wie Aslaksen und Hovstad annehmen müssen, die Aktionäre würden die Kosten tragen. Die Begründung Peters, warum ein Kommunalanlehen nötig sei, klingt wenig überzeugend, ja man wird das Mißtrauen nicht los, als ob der Bürgermeister Baukosten und Bauzeit übertreibe, um desto sicherer das Projekt des Bruders zu Fall zu bringen und den getanen Mißgriff nicht eingestehen zu müssen. Wollte er den Arzt doch sogar bestimmen, seinen Bericht selbst den Mitgliedern der Badedirektion zu verheimlichen, die gewiß ein Anrecht auf ungeschminkte Wahrheit besitzen; das ist Peters bedenklichster Schritt, da wird er wie Pastor Manders nach dem Asylbrand innerlich inkorrekt, um seinem äußeren Ansehen nichts zu vergeben. In den Brüdern sind sonst zwei sich stets und überall wiederholende Gegensätze vortrefflich kontrastiert. Eine recht gewissenhafte Beamtennatur, die genau ihre Pflicht tut, etwas steif und trocken, ja pedantisch und engherzig, durchdrungen von der Wichtigkeit ihrer Stellung und der Bedeutung ihrer Person, eifersüchtig, selbst neidisch, wo beschränkter Untertanenverstand sich vermißt, klüger zu sein als die Behörde: das ist der Stadtvogt, Polizeidirektor und Vorstand der Badedirektion Peter Stockmann. Am treffendsten charakterisiert ihn ein kleiner, leicht vorüberhuschender Zug. Spät abends, sowie der Bescheid aus Christiania einlangte, schickte Thomas dem Bruder sogleich die Abhandlung über die großen, beim Bade notwendigen Reformen, mithin über eine Lebens-

frage der Stadt. Peter liest sie, kann aber, als er den Arzt am nächsten Vormittag besucht, die tadelnde Bemerkung nicht unterdrücken, die Schrift sei ihm „gestern nach der Bureauzeit“, also nicht auf vorschriftsmäßigem Wege zugekommen. Sein bureaukratisches Gewissen sträubt sich gegen derlei Ordnungswidrigkeiten. Mit diesem Vorgesetzten soll Doktor Thomas zusammen arbeiten! Daß sie Brüder sind, vermehrt bloß die Schwierigkeit. Peter fühlt sich dem Arzte doppelt überlegen, kraft seiner Autorität als Vorgesetzter und als der Ältere. Sehr herzlich sind die Beziehungen der Geschwister wohl nie gewesen. Es mag Peter von jeher mit Mißvergnügen erfüllt haben, daß der Jüngere sich herausnahm, der Begabtere zu werden, und seinen Anspruch, weil der Ältere, auch der Maßgebende zu sein, nie anerkennen mochte; Thomas konnte es nicht, wollte er das Innerste, Eigentümlichste seines Selbst nicht verleugnen. Er ist in allem das gerade Gegenteil seines Bruders. Freimütig, offen, rasch vertrauend, deshalb freilich leichter zu täuschen als der vorsichtig zurückhaltende Peter, den er so wenig kennt, daß er meinen kann, dieser werde sich über die Entdeckung freuen, obschon sie für ihn eine böse Niederlage und erhebliche Geldverluste mit sich bringt. Das ist eine schier unerlaubte Naivetät, wobei wir gewarnt werden Thomas' praktische Klugheit zu überschätzen. Zugleich spottet Ibsen da über sich selbst, der auch geglaubt hatte, Dank und Anerkennung bei Verkündigung unbequemer Wahrheiten zu finden. Thomas Stockmann baut blindlings auf die guten Eigenschaften der Menschen, Peter rechnet bedächtig mit ihren schlechten Anlagen. Der nüchterne Beamte und der idealistische Schwärmer können sich nicht verstehen. Jeder muß dem andern als Prototyp jener Lebensauffassung und Lebensführung gelten, die er haßt und bekämpft. Thomas ist warmfühlend, in Kleinigkeiten unbedacht, wie eben einer, der wichtigere Dinge im Kopfe hat, von dem Drange beseelt, etwas zu leisten, seinen Mitbürgern nach Kräften nützlich zu sein, Peter ist kalt, ohne große Gedanken, die sein Hirn erhitzen könnten, peinlich genau im Unwichtigen, weil es ihm bei seinem beschränkten Gesichtskreis als wichtig erscheint, nur den Ehrgeiz hegend zu gelten, die wichtigste Person in der Stadt vorzustellen. Auch Thomas besitzt Ehrgeiz, aber vor allem den, etwas zu leisten. Rechthaberisch sind beide, das liegt wohl in der Familie. Auf die kürzeste Formel gebracht: Thomas denkt altruistisch, Peter egoistisch.

Der Dichter zeigt uns Thomas an der Seite einer kreuzbraven Frau, von einer schön herangeblühten Tochter und zwei munteren Knaben umgeben, fröhlich mit jungen Leuten beim Abendessen, während zur selben Stunde Peter als alter, vereinsamter, liebeleerer Hagestolz seine Tasse Tee hinunterspült. Mitleidig möchte Thomas den Bruder da entschuldigen, der kein Heim hat.

Peter vertritt im Stück die konservative Richtung, die herrschenden Gesellschaftsschichten. Als Vorfechter der erst aufstrebenden Bevölkerungsklassen treten ihm die Journalisten Hovstad und Billing gegenüber. Besonders bezeichnend rühmt der Stadtvogt, als er mit dem Redakteur über die Vorteile spricht, welche das Bad für die Stadt biete: „Gebäude und Grundstücke steigen mit jedem Tag im Werte," Hovstad bemerkt: „Die Arbeitslosigkeit nimmt ab" und der andere erwidert wohlwollend nachlässig: „Auch das, ja. Die Armenlast hat sich für die besitzenden Klassen in erfreulichem Maße verringert." Er betrachtet die Sache vom Standpunkt seiner Interessen, wie die Männer des Stückes mit Ausnahme des Arztes und des Kapitäns Horster alle ausschließlich Interessenpolitik und zwar die ihrer Interessen treiben; ôte-toi, que je m'y mette lautet ihr gemeinsamer Wahlspruch. Darum hat Peter Stockmann seinerzeit den alten Dachs Morten Kiil, einen der früher Maßgebenden, „aus dem Vorstand hinaus gestimmt wie einen Hund", darum suchen Aslaksen und Hovstad ihn, den nunmehrigen Herrn der Stadt, zu verdrängen. Mit niedriger Roheit bekennt Hovstad dies im Gespräch mit seinem würdigen Kumpan Billing. Um die Macht handelt es sich, zumal hier die Begriffe Macht und Einkommen zusammenfallen. Für eine Sache einzutreten um der Sache willen, daran denkt niemand. So wäre der junge oppositionelle Journalist Billing gern bereit, für den Sekretärposten im Magistrat, um den er heimlich nachsucht, zur Partei der lokalen Autoritäten überzugehen. Er verleugnet, ja verleumdet den Mann, in dessen Haus er gastlich verkehrte und es sich gut schmecken ließ (am liebsten, wenn er „so ganz allein und ungestört" aß), als sich die Volksgunst von ihm wendet; es steht zu besorgen, daß sein Lieblingsspruch „Gott verdamm' mich" sich an ihm erfüllen wird.

„Wir Zeitungsschreiber taugen nicht viel," sagt Hovstad zu Petra. Er drückt damit die allem Journalismus gründlich abholde Meinung des Dichters aus, übrigens verfuhr auch Björnson, der

häufig Zeitungsartikel veröffentlicht, im „Redakteur" wenig glimpflich mit diesem Stande. Ibsen hegt eine Art leidenschaftlichen Widerwillens gegen die Publizistik, von der er allerdings viel erdulden mußte. Schon im „Bund der Jugend" äußert sich dies, im „Puppenheim" hält der Wucherer Krogstad mit mehreren Blättern Fühlung, in „Rosmersholm" sind die beiden Zeitungsredakteure Peter Mortensgård und Rektor Kroll die gehässigsten Personen, am schärfsten greift er sie im „Volksfeind" an. Im Ganzen urteilt er wohl zu hart. Gewiß ist dieser Berufszweig infolge seiner leichten Zugänglichkeit mit vielen zweifelhaften Elementen durchsetzt, allein es gibt doch auch ehrliche, überzeugungstreue Tagesschriftsteller von bedeutendem Können und Wissen; daß uns ein solcher bei Ibsen niemals begegnet, ist demnach eine Ungerechtigkeit, von der sich Augier in seinen köstlichen „Unverschämten" freizuhalten wußte.

Hovstad wurde radikaler Journalist, weil seine niedrige Herkunft ihn dazu sozusagen prädestiniert. Er mag sich sogar selbst einbilden, daß seine Sympathieen für die Volkssache redliche seien; in Wahrheit denkt er wie Stensgård, dessen Nachfolger beim Blatt er ist und dem er in vielem ähnelt, nur an sich. Er für seine Person ist Freidenker, aber er wird sich hüten, das in seiner Zeitung einzugestehen. Von Petra deshalb zur Rede gestellt, schiebt er Billing vor. In der Volksversammlung leugnet er diese Ansichten direkt ab. Seine Bemühungen, den Nebenbuhler bei dem Mädchen in das ungünstigste Licht zu stellen und zugleich mit dem Hinweis auf die Wichtigkeit seines Beistandes für den Vater, der eigenen Bewerbung um ihre Hand Erfolg zu sichern, sind lediglich die Vorboten der unverhüllten Gemeinheit, die er im letzten Akt an den Tag legt. Niemand wird der Szene Lebenswahrheit absprechen können, wo Aslaksen und Hovstad zu Thomas Stockmann kommen, in der Meinung, er habe seine Agitation nur eröffnet, um einen künstlichen Kurssturz der Aktien zu bewirken, und dann das Bad billig in seinen Besitz zu bringen; die wackeren Kumpane bieten gegen eine entsprechende Beteiligung am Gewinnst ihr Blatt zur Unterstützung des schmutzigen Geschäftes an. Diese Art geistiger Prostitution ist leider auch außerhalb Norwegens nur zu bekannt und es zeigt sich wieder, daß Ibsen keineswegs ausschließlich nordische Verhältnisse schildert. Sein Strafgericht gilt überall. Ehrhard rühmt an ihm den Mut, auch den Journalisten die Wahrheit

zu sagen und tadelt die französischen Literaten bitter, weil sie zu allen Unanständigkeiten der Presse schweigen.

Aslaksen hat sich, seit wir ihn im „Bund der Jugend“ verließen, höchst erfreulich entwickelt. Aus dem halbverbummelten Trunkenbold wurde der Agent für die Mäßigkeitssache und Vorsitzende des Hausherrnvereins, der Maßhalten in allen Dingen als des Bürgers erste Tugend feiert, eine Karikatur jenes weisen Maßes und edler Harmonie, die Sophokles und Goethe priesen. Er ist nach Billings Ausdruck „ein feiger Kerl“, aber er weiß sich herauszureden, wie alle Schwankenden und Halben, mit einem gewissen Pathos erklärt er: „Ich habe keine andere Veränderung durchgemacht, als daß ich gemäßigter geworden bin. Mein Herz ist nach wie vor bei dem Volke; aber ich leugne nicht, daß mein Verstand ein wenig zu den Machthabern hinüberneigt.“ Das klingt ziemlich plausibel. Begegnet es doch in der Tat vielen bei erweiterter Menschenkenntnis, daß nicht selten ihre Sympathieen den Schlechtgestellten gehören, während ihr Verstand sie zwingt, auch die relative Berechtigung der Herrschenden anzuerkennen. Darum ist es gut, daß gleich der Zusatz folgt: „ja, zu den lokalen“ und daß die häßliche Bestechungsszene zu Schluß deutlich dartut, wohin Aslaksen steuert. Nichts Gefährlicheres, als wenn gewissenlose Egoisten ein Teilchen Wahrheit enthaltende Theorieen in ihre Praxis umsetzen. Der Buchdrucker bekennt sich noch zu demselben leitenden Prinzip wie im „Bund der Jugend“. Das Publikum erhält das Blatt, es will in seiner großen Mehrheit ein schlechtes Blatt, geben wir also dem Volke, was es verlangt. Solche Ansichten teilt Hovstad mit ihm.

Dies trennt Thomas Stockmann von ihnen, der unter allen Umständen die Wahrheit sagen will und nichts als die Wahrheit, ohne zu fragen, ob sie der kompakten Majorität genehm sei. Hierin ähnelt der Doktor gewiß seinem geistigen Vater, allein die Zornrede im vierten Akt entquillt seinen eigensten Erlebnissen der letzten Tage. Als eine Art wacher Träumer, Nora oder Wilhelm Tell gleich, lebte Thomas dahin. Durch ungewöhnliche Ereignisse aufgerüttelt, überkommt ihn das „Wunderbare“ und macht ihn sehend für seine Umgebung. Seine Rede ist der zornige Aufschrei eines Mannes, der ehrlich das Beste will und gleißnerisch als Volksfeind angegriffen wird. Dies Schicksal teilt Ibsen mit seinem Geschöpf. Der Ausbruch selbst erfolgt getreu in der Art, wie es bei dem Naturell des

Arztes (und nicht jenem des Dramatikers) der Fall sein muß und das entscheidet. Die Behauptung, die Geschichte des verpesteten Bades sei bloß eine Allegorie, deren plötzliches Fortwerfen im vierten Akt den Bühnenerfolg schädige, erscheint unhaltbar. Aus der Verwechslung von Allegorie und Symbol erwachsen schwere Irrungen. Am besten bleiben wir bei Fr. Th. Vischers Ausspruch: „Symbolisch heißt, was poetisches Leben hat, und allegorisch, was unlebendiges Produkt der Phantasie im Dienste der Reflexion ist.“ Symbolisch wirkt Stockmanns Erlebnis, wie alle echte Kunst symbolisch ist, und wird die darin liegende Lehre in Bezug auf andere, wichtigere Verhältnisse auch dem Arzte selber klar, so vollzieht sich nur, was jedem denkenden Menschen begegnet: das Erlebnis wird zum Gegenstand der Betrachtung und die allgemeinere Bedeutung des Einzelfalles fühlbar. Alle Lebenserfahrung beruht ja auf Anstellung zutreffender Analogieen. Die Idee, wie innig diese Sache mit allen anderen verquickt sei, mußte von selber im Doktor entstehen, zu allem Überfluß wird sie ihm von Hovstad noch förmlich suggeriert, der als erster den Sumpf, welcher die Badewasserleitung verunreinigt, mit jenem vergleicht, „in dem unser ganzes kommunales Leben steht und fault“. Allmählich gelangt Thomas zur gleichen Ansicht. Wenn er zu seinem Bruder sagt: „Unser ganzes aufblühendes Gesellschaftsleben saugt seine Nahrung aus einer Lüge!“ meint er zuerst bloß die materiellen Vorteile, die das Bad, von Peter die „wichtigste Erwerbsquelle der Stadt“ genannt, bringt, würden einer gewissenlosen, ja unverantwortlichen Täuschung der Kranken entstammen, wollte man die von ihm verlangten durchgreifenden Verbesserungen nicht einführen. Durch den eigensinnig-konsequenten Widerstand Peters, der, um seine Autorität nicht zu schädigen, lieber die Augen absichtlich verschließt und die Entdeckung des unbequemen Thomas ableugnet, kommt dieser zur Erkenntnis, wie sehr Hovstad im Rechte sei. „Eins zieht das andere nach sich, sehen Sie,“ sagt er nun in der Redaktionsstube. „Das ist, wie wenn man an einem alten Gebäude einzureißen beginnt — akkurat so.“ Es geht ihm, wie Frau Alving in den „Gespenstern“, die nur an einem Punkt Anstoß nahm und schließlich den ganzen Bau überlieferter Lehren zusammenstürzen sah. Selbst in ihren Übertreibungen ähneln sich beide. Je mehr er sich in die Idee hineinspricht, desto eifriger wird er: „Die ganze Gesellschaft soll gereinigt werden, desinfiziert. Alle Flickwerk-

greise müssen weggefegt werden, verstehen Sie. Und das auf allen möglichen Gebieten!" Er fühlt sich schaffensfreudig und stark. Er wird alles durchsetzen, was er will. Durch Hovstads Zeitung hat er die öffentliche Meinung und durch Aslaksens Verein die Mehrheit der stimmberechtigten Bürger hinter sich. Glänzend ist die Szene, wo Thomas, während wir bereits wissen, welche Enttäuschung seiner harrt, im vollen Siegesbewußtsein dem vermeintlich geschlagenen Peter gegenübertritt; übermütig scherzend hat er dessen Uniformmütze aufgesetzt, um dann still Mütze und Stock wegzulegen, ein einsamer, machtloser Mann, von dem seine Anhänger abfielen. Das ist sicherlich ebenso ergreifend, als wenn in einer Jambentragödie ein gestürzter Herrscher die Krone seinem Nebenbuhler ausliefern muß. Dieser Auftritt bildet den Wendepunkt, wo der Glückswechsel im Lose des Helden eintritt; er steht mit richtiger dramatischer Ökonomie gegen Ende des dritten Aktes. Die Schwierigkeiten der Peripetie sind ebenso trefflich im vierten überwunden.

Thomas Stockmann haßt den physischen Schmutz, infolgedessen auch den moralischen. So gelangt er vom Bad aus zu seinen neuen Wahrheiten, die übrigens eigentlich alte sind, so wird aus dem Arzt des Körpers ein Arzt der Seele. Er ist mit einem scharfen Blick für die Schäden der Gesellschaft ausgestattet und sein vollgerüttelt Zornesmaß bringt ihn nun auch zum Aussprechen des Erkannten. So oft der Doktor das Dienstmädchen braucht, vermag er sich ihres Namens nicht zu entsinnen; das Merkwürdigste an der Magd ist ihm eben nicht der gleichgiltige Name, sondern der Ruß, der ihm jedes Mal auffällt, ihn irritiert, wenn er sie sieht. Dem Gesetz der Ideenassoziation entsprechend, erinnert er sich, sobald er an sie denkt, zuerst an die berußte Nase. Liest er im „Volksboten", alle edlen Eigenschaften verkörperten sich im Volke, dann fällt ihm vermutlich meist die Rußige ein und er wird mißtrauisch. Noch weniger vermag er die Ansicht seines Bruders zu teilen: „Der Einzelne muß sich durchaus dem Ganzen unterordnen, oder besser gesagt, den Autoritäten, die über das Wohl des Ganzen zu wachen haben." Er hat, wie Peter rügt, einen eingewurzelten Hang, seine „eigenen Wege zu gehen". Als ganze, volle Persönlichkeit aus einem Guß will er sich weder bureaukratischer Vormundschaft noch den Diktaten der öffentlichen Meinung beugen. Als Naturbursch ohne Lebensklugheit, ja ohne gute Manieren, überschreitet er dabei die Grenzen

der Vernunft. Beide, die Führer der Menge und die Obrigkeit, lernt er jetzt von ihren unangenehmsten Seiten kennen und folgerichtig kommt es zu jener stürmischen Explosion seiner Gedanken in der großen Rede, die wie die Eruption eines Vulkans, wie eine Naturgewalt wirkt. Subjektiv zutreffend sind die Zornesausbrüche Thomas Stockmanns sicherlich, auch objektive Richtigkeit darf ihnen, trotz aller Übertreibungen, mit denen sie den schlimmsten Irrtümern unserer Zeit entgegengetreten, nicht abgesprochen werden.

Ibsen schrieb am 3. Januar 1882 an Georg Brandes: „Unter den sehr rühmlichen Bestrebungen, unser Volk zu einer demokratischen Gesellschaft umzubilden, gelangte man ein gut Stück Weges dahin, uns zu einer Plebejer-Gesellschaft zu machen. Die Vornehmheit der Gesinnung scheint daheim im Abnehmen.“ Von der gleicheen Idee geleitet, übt Thomas Stockmann die schärfste, vernichtendste Kritik an vielen Lieblingsmeinungen des 19. Jahrhunderts. Er bringt nur zu kräftige Beweise für seine Entdeckung bei, „daß all unsere geistigen Lebensquellen vergiftet sind, daß unsere ganze bürgerliche Gesellschaft auf dem pestschwangern Boden der Lüge ruht“. Weniger Gewicht legt er auf „die übermäßige Dummheit der Autoritäten“, weil er „den wohltuenden Trost hegt, daß alle diese Greise aus einer absterbenden Gedankenwelt es so vortrefflich besorgen, sich selbst umzubringen“. Diese innerlich überwundene Weltanschauung stürzt ohnehin rettungslos in Trümmer. Ob dies etwas früher oder später geschieht, ist weit minder wichtig, als wie die neue Gesellschaft beschaffen sein soll, die sich anschickt, die alte zu verdrängen. Im selben Brief an Brandes äußerte Ibsen, Björnson meine als praktischer Politiker, die Majorität habe immer Recht, er aber sage, „die Minorität hat immer Recht ... die Minorität, die da vorangeht, wo die Mehrheit noch nicht hingelangt ist.“ Deshalb tritt er gegen den demagogischen, gefährlichen Grundsatz auf, der hier Hovstad in den Mund gelegt erscheint: „Die Mehrzahl hat stets das Recht auf ihrer Seite“; Billing fügt hinzu: „Und die Wahrheit“. Stockmann entgegnet sehr treffend: „Die Mehrzahl hat die Macht — leider —; aber das Recht hat sie nicht“, und seine Ausführungen besitzen mehr Beweiskraft als der berühmte Ausspruch des Fürsten Sapieha im „Demetrius“, an den sich Ibsen vermutlich bewußt anlehnte:

„Was ist die Mehrheit? Mehrheit ist der Unsinn,
Verstand ist stets bei Wen'gen nur gewesen.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Der Staat muß untergeh'n, früh oder spät,
Wo Mehrheit herrscht und Unverstand entscheidet."

Nebenbei sei bemerkt, daß Schiller nicht mit allen Äußerungen Leo Sapiehas schlechtweg identifiziert werden darf. Der polnische Fürst kämpft aus sehr persönlichen Motiven gegen den Bruch des von ihm abgeschlossenen Vertrages mit Czar Boris. Wollte man die Stimmen seinem Verlangen gemäß wägen und nicht zählen, so möchte gerade die seine zu leicht befunden werden. Sapieha denkt wie Stadtvogt Peter, wenn dieser den Reformen seines Bruders hauptsächlich deshalb nicht zustimmt, weil sie nicht von ihm ausgehen würden. Peter müßte jetzt vielmehr eingestehen, der ursprünglich ausgezeichnete Gedanke des Doktors sei durch seine unzulängliche Ausführung verdorben worden, während er bisher das Verdienst, die Stadt zum Badeort gemacht zu haben, für sich in erster Linie in Anspruch nahm.

Versteigt sich Thomas Stockmann in der Hitze des Gefechtes zu dem Ausruf: „Die Mehrzahl hat nie das Recht auf ihrer Seite", so geht er zu weit und die folgende rhetorische Wendung „Die Minorität hat stets das Recht" kann nur den Sinn haben: in jeder Zeitepoche leben neben der ungeheuren Mehrzahl, die trivialen, abgegriffenen Münzen gleichenden Schlagworten nachläuft, einige wenige, freie Geister, welche „sich alle die jungen, hervorkeimenden Wahrheiten angeeignet haben", für diese neugeborenen Wahrheiten, die in der nächsten Generation zu herrschen berufen sind, kämpfen gegen jene, die beginnen hinfällig zu werden und sich damit „auf gutem Wege" befinden, zur Lüge zu entarten. Diese Minderheit vertritt das Recht der Zukunft. Mag der Arzt übertreiben, wenn er einer „normal gebauten Wahrheit 17 bis 18, höchstens 20 Jahre, selten länger" Lebensfrist einräumt, unbestreitbar richtig ist der Gedanke, daß jede Wahrheit sich endlich auslebt und überlebt und meist erst dann in die Massen dringt, wenn die Vorpostenkämpfer des Geistes schon zu anderen, neuen Wahrheiten sich durchringen. An Ibsen selbst vollzog sich in den letzten zwei Jahrzehnten dasselbe Gesetz; er fand jetzt Anklang, wo es bald notwendig wird, über ihn hinaus-

zugehen, weil sein Gedankenkreis den wahrhaft Vorwärtstrebenden nicht mehr völlig Genüge tut.

Die kompakte Majorität (mag sie wie immer gesinnt sein, gleichviel) ist deshalb der gefährlichste Feind der Wahrheit und der Freiheit, weil sie, was ihr an Ideen faßbar, tyrannisch allen aufzwingen will, weil sie das Individuum tötet und bloß Glieder einer Masse kennen möchte. Man kann ein begeisterter Freund der Volksfreiheit und zugleich ein erbitterter Gegner der Pöbelherrschaft sein. Zum „geistigen Pöbel“ jedoch gehört — mehr noch als der Arme, dem der Kampf ums Dasein keine Zeit zum Nachdenken übrig läßt, was lange auch beim Doktor zutraf — wer seinem äußeren Range nach Ansehen genießt, aber nur „die Gedanken seiner Vorgesetzten denkt und die Meinung seiner Vorgesetzten meint,“ demnach seine Ansichten von anderen fertig bezieht. Stockmann lehrt die Aristokratie des Geistes. Die Aufgabe besteht nicht darin, die Höherstehenden zu der Menge herabzuziehen, „bis alles gleich, ei ja, weil alles niedrig“, wie Kaiser Rudolf in Grillparzers „Bruderzwist“ sagt, sondern die Masse emporzuheben, Adelsmenschen zu schaffen, wie Johannes Rosmer will. Sein Freund, Kapitän Horster, kontrastiert gelegentlich die auf dem Schiffe nötige Disziplin und den Wahn am Gesellschaftssteuer könne jeder mit herumrücken. Auch er, wie alle Figuren Ibsens wählt seine Gleichnisse aus seinem Lebenskreise. Das ist gesunder Realismus. Der Arzt verlangt höhere Rechte für die wenigen geistig vornehmen Persönlichkeiten. Die Schwierigkeit dieser Sichtung übergeht er freilich mit Stillschweigen. Ibsen selbst wendet sich auch später voll Hohn gegen die Verherrlichung der Mittelmäßigkeit, die als Volk glorifiziert werde und spottete im Juni 1884: „Eine geistige Rangordnung verträgt sich nicht gut mit den demokratischen Prinzipien.“ Thomas Stockmann spricht es aus: „Es ist nur eine alte, ererbte Volkslüge, daß die Kultur demoralisiere. Nein, die Verdummung, die Armut, die Elendigkeit der Lebensverhältnisse, die sind es, die dieses Teufelswerk vollbringen.“ Der „Volksbote“ dient der Wahrheit, wenn er fordert, der Haufen müsse „zu höheren Lebensbedingungen emporgehoben werden“; er lügt, wenn er die Masse an und für sich schon als die Quintessenz aller Tugenden preist, in ihr den „Kern des Volkes, das Volk selbst“ erblickt, statt den Rohstoff, aus dem das Volk, die innerlich Gebildeten, erst „Menschen machen soll.“ Stockmann wieder täuscht

sich, wenn er leitende Männer für gänzlich überflüssig hält und einen extremen Individualismus proklamiert. Die berechtigten Ansprüche der Gesamtheit an den Einzelnen mit dem nicht minder berechtigten Anspruch des Individuums auf Behauptung seiner Persönlichkeit zu versöhnen, das bildet die große Aufgabe, welche das 19. Jahrhundert dem 20. ebenso ungelöst hinterließ, als es sie vom 18. überkam.

Auch der „Volksfeind" beantwortet diese Sphinxfrage nicht. Er zeigt nur, wie abhängig jeder auch bei angeblicher politischer und wirtschaftlicher Freiheit von dem Wohlwollen der übrigen bleibt. Die Menge wirft dem Doktor die Fenster ein, der Glaser wagt nicht, sie wieder einzusetzen. Der Hausbesitzer kündigt ihm die Wohnung. Petra wird ihrer Stelle enthoben, wie er selbst. Der Hausherrenverein läßt eine Liste herumgehen, auf der alle sich verpflichten, ihn nicht mehr als Arzt rufen zu lassen. Morten Kiil, der Pflegevater Kathrinens, enterbt Thomas' Kinder. Und das alles, weil der Mann wagte zu sagen, was er denkt! Ein förmlicher Boykott wird über ihn verhängt, ein bürgerliches Standrecht, das statt zu Pulver und Blei zu Verhungern und Erfrieren verurteilt. Aber eben dies weckt in dem Doktor den Entschluß, zu bleiben und den Kampf aufzunehmen. Den „großen Krummen" bezwingt nur unerschrockener Mut, der gerade hindurch, man könnte auch sagen, mit dem Kopf durch die Wand, sich Bahn bricht, und diese Festigkeit besitzt Stockmann. Er wird bleiben als Arzt und Lehrer, um hier allen zum Trotz die große Wahrheit zu verkünden, „daß die Liberalen die heimtückischsten Feinde der freien Männer sind." So hatte Ibsen schon am 4. April 1872 an Brandes geschrieben: „Die Liberalsten sind die ärgsten Feinde der Freiheit" und „Der Einsame ist der Stärkste." Thomas hat auch wieder eine große Entdeckung gemacht; als er hörte, wie sich alle mit notwendigen Rücksichten entschuldigten, ward ihm klar: „Der stärkste Mann der Welt ist der, welcher am meisten allein steht" und darum am wenigsten Rücksichten zu nehmen braucht. Nun sagt ja schon Wilhelm Tell: „Der Starke ist am mächtigsten allein." Doch trifft der Spruch nicht wörtlich zu, als Familienväter sind beide gar nicht isoliert. Auch denkt Ibsen nicht daran, den einsamen Junggesellen Peter für noch stärker als Thomas auszugeben. Tell erfährt in der Szene des Apfelschusses, wie leicht zu treffen der Vater und Gatte

ist. Thomas Stockmann findet Halt und Stütze in der nie wankenden, treuen Liebe seiner wackeren Hausfrau Kathrine, die ihm von jedem unbedachten Schritt abrät, tut er ihn aber trotzdem, tapfer mitmarschiert, statt, wie so viele, mit Genugtuung zu betonen, sie habe vorausgewußt, da könne nur Unheil entstehen. Die zwei Knaben sollen freie, vornehme Männer nach des Vaters Sinn werden und Petra ist schon jetzt solch ein Mädchen. Von dem Arzt gilt also vielmehr, was der „Krumme“ schließlich über Peer Gynt meint: „Er war zu stark. Es standen Weiber hinter ihm.“

Mit künstlerischem Takt vermied es Ibsen, die Vererbungstheorie der „Gespenster“ neuerlich in den Vordergrund zu stellen. Scheinbar gleitet er im „Volksfeind“ über diese Frage hinweg, in Wahrheit sehen wir, wie sich die seelischen und körperlichen Eigenschaften gesunder Eltern auch auf ihre Kinder übertragen. Petra ist die echte Tochter ihres Vaters. Diese Gestalt verdient besondere Beachtung. Während der Dichter sich meist mit negierender Kritik begnügt, zeichnet er hier, die Konsequenzen der im „Puppenheim“ und den „Gespenstern“ entwickelten Anschauungen ziehend, das Vorbild des jungen Mädchens, wie es seiner Ansicht nach sein soll. Petra raucht keine Zigarren, trägt keine Männerkleidung, mag nicht einmal starken Punsch trinken, sie ist keine der äußerlich Emanzipierten, aber (was bei weitem vorzuziehen) innerlich wurde sie frei. Ihr Blick reicht weiter, als man bei den Frauen der alten Schule gewohnt war, die nur für ihre eigenen Interessen, mithin nur für ihre Familie Sinn besitzen und zu denen selbst Katharine mit all ihrer Herzensgüte gehört. Petra beschäftigt sich mit den vielen großen Fragen der Menschheit, welche die Begabteren unter den Männern bewegen. Sie hat ihre eigene Überzeugung und besitzt den Mut ihrer Meinung. Sie braucht nicht auf einen Mann zu warten, der sie versorge. Sie füllt selbst einen Beruf aus und unterwirft sich freudig den Anstrengungen und Mühen, mit deren Hilfe sie ihre Selbständigkeit wahrt. Heuchelei und Unwahrheit verabscheut sie, darum bricht sie mit Hovstad. Einem Mädchen der alten Schule würde es schmeicheln, wenn jener um ihretwillen die Sache ihres Vaters als die seine erklärt; Petra empfindet dies als eine herbe Enttäuschung, die ihr Vertrauen vernichtet, ihr den Mann verächtlich macht, der sie derart erkaufen wollte. Wahr und klar, so zeigt sie sich in allen Dingen, fest und entschlossen. Die

berühmte holde Schwäche und Hilflosigkeit würde man bei ihr vergeblich suchen. Dabei kommt kein Wort über ihre Lippen, das der strengste Moralist für unweiblich, für emanzipiert halten könnte. Ohne daß uns eine Liebesszene dies zu beweisen braucht, scheiden wir von ihr mit der sicheren Überzeugung, sie, ein Kind der neuen Zeit, habe deshalb keineswegs die Fähigkeit eingebüßt, zu lieben und geliebt zu werden und die Erweiterung ihres geistigen Gesichtskreises nicht mit der Verengerung ihres Herzens bezahlt, was so viele Schwarzseher als notwendige Folge einer höheren Bildung und größeren Selbständigkeit der Frau darstellen möchten.

Ob nicht bald nach dem letzten Fallen des Vorhangs die Verlobung Petras mit Horster gefeiert werde, bleibt unausgesprochen, aber höchst wahrscheinlich. Ibsen selbst schrieb dem Intendanten des königlichen Theaters in Kopenhagen, Eduard Fallesen, Horster sei kein alter, sondern ein junger Mann. „Horster muß namentlich in der kurzen Wechselrede zwischen ihm und Petra im fünften Akt so gespielt werden, daß man ahnt, zwischen den beiden ist ein warmes und innerliches Verhältnis im Werden.“ Jedenfalls erleichtert Horsters selbständiges, mannhaft energisches Eintreten für den Arzt dessen Kampf sehr. Petra kann nun den letzten Rest von Lüge abstreifen, da sie mit ihrem Vater eine Schule leiten soll, in der nicht zweierlei, sondern bloß einerlei Wahrheit gelten wird. Mit dieser Schlußwendung packt Ibsen das Übel an der Wurzel. Die freie Schule erst kann freie Menschen erziehen, und wer wie Stockmann die Masse emporheben will, muß dies zunächst vermittelst der Schule. Durch Bildung des Geistes und des Herzens führt der Weg nicht bloß zur Freiheit, auch zur wahren Gleichheit. Der Mann, den die bürgerliche Gesellschaft als Feind der Stadt ächtete, wird Armenarzt und errichtet eine Armenschule. Der Volksfeind beginnt die rechte Volkserziehung. Mit dieser beißenden Ironie endet Ibsens Schauspiel.

Oft hat man sich gewundert, daß die Arbeiterschaft den „Volksfeind“ so sehr schätzt, trotzdem darin dem „gemeinen Mann“ so unerfreuliche Wahrheiten gesagt werden. Dabei übersieht man, daß zwar die Demokratie, aber nicht der Sozialismus als solcher durch den „Volksfeind“ getroffen wird. Die prinzipiellen Gegner des Privateigentums müssen sich doch freuen, wenn sie hören, wie das egoistische Sonderinteresse der großen und kleinen Hausbesitzer lieber

das Leben der Badegäste gefährdet als den Profit preisgibt. Ein sozialisiertes Gemeinwesen hätte weit weniger Grund die Neuherstellung des Bades zu bekämpfen. Die Berliner und Wiener Arbeiter wissen also ganz gut, was sie wollen, wenn sie sich den „Volksfeind“, der auch ein Lieblingsstück des 1899 gegründeten „Künstlerischen Theaters“ in Moskau wurde, in Separatvorstellungen ansehen. Die englische Übersetzung, die vor den französischen, italienischen, spanischen und slavischen Übertragungen, aber nach den deutschen und holländischen, 1888 herauskam, rührt übrigens von der unglücklichen Eleanor Marx-Aveling, der Tochter von Karl Marx her. Reklamierten die Anarchisten in Paris dies Schauspiel für sich, so hatten sie nicht mehr Berechtigung hierzu als die Konservativen. Der „Volksfeind“ ist so wenig ein Tendenz- als ein Parteistück, wohl aber ein Drama voll mutiger Kampfbegier und kraftvollen Entschlusses, das die Schäden der Zeit bloßlegt, und Erkenntnis des Übels bedeutet Beginn der Rettung. Dieses Werk zählt zu den hervorragendsten Schöpfungen des Dichters. Jeder unabhängige, freie Geist grüßt es mit Freude. Es wirkt wie ein Stahlbad und Eisen im Blut und in der Gesinnung, das ist's ja, was uns not tut.

---

# XI.

## (Die Wildente.)

Im Jahre 1808 schrieb Heinrich von Kleist aus Dresden an eine Freundin: „Unaussprechlich rührend ist mir alles, was Sie über die Penthesilea sagen. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele. Jetzt bin ich neugierig, was Sie zum Käthchen sagen werden, denn das ist die Kehrseite der Penthesilea, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch Hingebung als jene durch Handeln." Auf die Tragödie der leidenschaftlichen Amazone, die es nicht ertragen kann, von einem Manne überwunden zu werden, ließ Kleist das Schauspiel der sanften, demütigen Magd folgen, der unbedingte Fügsamkeit unter den Willen des Geliebten Herzenswunsch ist. Er gehorchte dabei einem Gesetze jener künstlerischen Naturen, welche „auf einer höheren Zinne als auf der Warte der Partei" stehen. Der eifervolle Parteigänger sieht die Dinge stets bloß unter einem Gesichtspunkt, er mißkennt in der Hitze des Gefechtes die auch dem Gegner innewohnende teilweise Berechtigung, denn er hält sich überzeugt, selbst die volle und ungeteilte Wahrheit zu besitzen. Der Dichter wie der Philosoph sollen nicht blinde Dogmatiker sein, die Wahrheit suchen, aber sich nicht von vornherein in ihrem Besitz wähnen, und bei unbefangener Prüfung ergibt sich in der Regel, daß die Extreme beiderseits nur relative Wahrheiten repräsentieren, erst zu einer neuen, höheren Einheit emporgehoben werden müssen, um Allgemeingiltigkeit beanspruchen zu dürfen. Darum stellt sich dem Dramatiker nach Vollendung eines Werkes das Problem nicht selten in völlig veränderter Beleuchtung dar und drängt ihn, es auch unter diesem Gesichtswinkel zu behandeln. So war es bei Kleist, so auch bei

Hebbel. Auf Judith, die sich dem Holofernes hingibt, um ihr Volk zu retten, ließ er die Handwerkerstochter Klara folgen, die sich Leonhard preisgibt, um ihrer Versorgung sicher zu sein; „Maria Magdalene" ist das Gegenstück der „Judith". Bei Kleist und bei Hebbel fehlt jedoch jener dritte Ton, welcher die Disharmonie der beiden ersten in einer höheren, harmonischen Einheit auflöst, der versöhnende Schlußakkord des Dreiklangs. Auch Ibsen fühlte sich innerlich genötigt, nachdem er im „Volksfeind" den Wahrheitsfanatismus einseitig verherrlicht hatte, in der „Wildente" die Einwände und Bedenken dagegen nicht zu verheimlichen, die Kehrseite der Medaille zu zeigen, aber er raffte sich dann auch zu der Tat auf, in „Rosmersholm" aus diesen beiden Extremen, nicht etwa ein juste milieu, eine feige goldene Mittelstraße des Kompromisses, sondern die wahre höhere Synthese zu schaffen, in der die Gegensätze zur neuen Einheit verschmolzen erscheinen. Der „Volksfeind", die „Wildente" und „Rosmersholm" bilden eine innerlich zusammengehörige Trilogie und nur in diesem ineinandergreifenden Zusammenhang kann besonders das Mittelstück der Dreizahl richtig verstanden werden.

Die „Wildente" („Vildanden") entstand zwei Jahre nach dem „Volksfeind", in der Sache wie in der Form sein Gegenpol. Sie wurde zu Rom begonnen, im Sommer 1884 in Gossensaß vollendet am 2. September dem Verleger von dort aus, wo Ibsen den Herbst über blieb, mit der Bemerkung gesandt, sie habe den Autor „in den letzten vier Monaten Tag für Tag beschäftigt." „Die Menschen dieses Stückes sind mir trotz ihrer mannigfachen Gebrechen durch den andauernden täglichen Umgang doch lieb geworden." Es „nimmt in meiner dramatischen Produktion gewissermaßen einen Platz für sich ein; das Verfahren weicht in mancher Hinsicht von meiner früheren Methode ab." Am 11. November erfolgte die Ausgabe in Buchform. In dem Wettlauf der skandinavischen Bühnen siegte diesmal Bergen, wo die Erstaufführung am 9. Januar 1885 stattfand, am 10. folgte Christiania, am 16. Helsingfors, am 30. Januar Stockholm, am 22. Februar Kopenhagen. Nach Deutschland drang die „Wildente" sowohl in der Übersetzung wie in der Aufführung später als „Rosmersholm". Am 4. März 1888 (Stein und Lothar irren mit der Angabe 1887) brachte das Residenztheater in Berlin die „Wildente" zunächst als Matinee mit Lautenburg als Hjalmar.

Ibsen sah diese Besetzung am 6. März 1889, sowie am 8. Juni 1889 die Dresdner Première. Auch in Wien wohnte der Dichter der Erstaufführung im „Deutschen Volkstheater“ am 16. April 1891 bei. Hier wie in Kopenhagen zischte eine Minorität der Zuhörer. Mitterwurzer gab den Hjalmar, wie später im Burgtheater, das gleichzeitig mit dem „Deutschen Theater“ Berlins im Januar 1897 das Stück brachte. Ich kenne alle diese Besetzungen und weiß, wie sehr das deutsche Publikum anfangs durch die unbenkbare Aufeinanderfolge „Volksfeind“, „Gespenster“, „Rosmersholm“, „Wildente“ verwirrt wurde. Die erste Übersetzung ins Englische erschien 1891, ins Russische 1892, ins Französische 1893, ins Italienische 1895. Polnische und tschechische Aufführungen fanden statt. In Paris erfolgte am 27. April 1891 durch das Théâtre libre, in London am 4. Mai 1894 durch das Independent-Theater, in Italien durch Novelli 1891, in Athen in neugriechischer Übersetzung im Juni 1893, seit 1902 im „Künstlerischen Theater“ in Moskau die Darstellung. Das Nationaltheater in Christiania nahm das Stück am 16. März 1904 auf und brachte es 14 Mal. Im Hamburger „Deutschen Schauspielhaus“ wurde es am 5. September 1905 zum ersten Mal gegeben. Fünf Jahre nach Beginn seiner Direktion brachte Baron Berger damit das sechste Stück Ibsens erfolgreich zur Aufführung. Am 8. November 1905 gab Brahm im Berliner Lessingtheater die „Wildente“ als viertes Stück Ibsens in fünfzehn Monaten.

Bei aller herben Beurteilung der Menschen und Verhältnisse wird der „Volksfeind“ von einem Unterstrom gesunden Vertrauens auf die Zukunft durchflutet. In der „Wildente“ herrscht pessimistische Verzweiflung. Alles ist grau und düster, kein Lichtblick kann sich durch die schweren, die Sonne verhüllenden Wolkenmassen hindurchdrängen. Im „Volksfeind“ wird weitaus das meiste klar, deutlich und bestimmt ausgesprochen, in der „Wildente“ nichts beim Namen genannt, jegliches bloß unsicher und schwankend angedeutet. Den festen Umrissen des „Volksfeind“ entsprechen hier nur nebelhafte Konturen. Das ganze Stück erscheint in eine beklemmende Atmosphäre der Ungewißheit getaucht, die nervenaufregend und deprimierend zugleich wirkt. Der „Volksfeind“ ist das am leichtesten, die „Wildente“ das am schwersten verständliche Drama aus Ibsens Jahren der Vollreife. Als Bühnenstück steht der „Wildente“ die

relative Wirkungslosigkeit ihrer Aktschlüsse im Wege. Auch im „Volksfeind" strebt der Verfasser keineswegs danach, theatralisch effektvolle Aktschlüsse zu inszenieren, aber bei allem Bemühen nach naturalistischer Darstellung gestaltet sich das Ende eines jeden Aufzuges dem Dichter gleichsam unter den Händen, fast wider seinen Willen in dramatisch bewegter Form. Er schließt zumeist mit einem Epigramm. Mit einer Art Epigramm endet freilich auch der erste Akt der „Wildente", wenn Gregers Werle auf die Aussöhnungsversuche des Großhändlers erwidert: „Sieh doch, Vater, da spielen die Kammerherren Blindekuh mit Frau Sörby. — Gute Nacht und Lebewohl." Aber die beiden folgenden Akte enden flach und die Spitze, in welche die beiden letzten auslaufen, ist zu spitz. Das fabula docet wird durch Frau Gina dem Zuschauer etwas gar zu ausdrücklich eingeschärft: „So geht es, wenn tolles Volk kommt und die intrikate Forderung pressentiert'" und im fünften Akt wirkt nach Hedwigs erschütterndem Ende das kühl theoretische Schlußgespräch zwischen Relling und Gregers erkältend.

Es ist der dramatische Hauptfehler des Werkes, für eine Satire zu tragisch zu verlaufen und für eine Tragödie das Thema zu satirisch zu behandeln. Einige Färbungen anders, einige Nuancierungen mehr und das Stück konnte ein übermütig heiteres Satirspiel werden, in dem Gregers seine ideale Forderung mit verblüffender Naivität wirklich bei lauter total zahlungsunfähigen Leuten einzutreiben sucht, denen heroischen Mut und hochherzige Gefühle zuzutrauen, ihn als ideologischen Prinzipienreiter lächerlich macht. Eine andere kleine Verschiebung, einige Schatten anders verteilt, und wir erhalten eine das Los des Wahren auf der Erde beklagende, erschütternde Tragödie. Ibsen gab uns statt dessen eine Tragikomödie. Sein Humor wirkt da bitter, er brennt wie Salz in einer Wunde. Nicht ironische Überlegenheit eines weitschauenden Geistes über die kleinlichen Mängel und Fehler seiner Zeit, kein freier, kühner Spott, eine bissige vergrämte Spöttelei herrscht vor. Nicht minder mangelt die große, herzerhebende Tragik unerschrockener, für heilige Ideen mutvoll und freudig zum Tode schreitender Helden. Die beiden Idealisten Gregers und Hedwig opfern sich völlig nutzlos für einen widerlichen, solcher Liebe unwerten Schwächling. „Kinder und Narren sagen die Wahrheit." Wie eine Dramatisierung dieses Sprichwortes mutet die „Wildente" an, wo ein Kind, die vierzehn-

jährige Hedwig, und ein Narr, Gregers Werle, als einzige, für ihre Ideale mit dem Einsatz ihrer ganzen Persönlichkeit einstehen. Gregers Werle ist kein tragischer, sondern bloß ein trauriger Held, ein echter Don Quixote, der Ritter von der traurigen Gestalt. Er betet Hjalmar so blindlings an, wie sein klassisches Vorbild die Dulcinea von Toboso und der Photograph hat mit jenem in Gregers' Geist lebenden Phantom nicht mehr gemein, als die plumpe Bäuerin mit der edeln Dame, für die Don Quixote sie hält. Während der Ritter von der Mancha sterbend seiner Narrheit entsagt, beschließt Gregers sich zu töten, weil er sich in Hjalmar Ekdal täuschte. Das weckt im Zuschauer ziemlich gemischte Gefühle. Gregers gibt sich zwar alle Allüren eines tragischen Helden, sein Irrtum erscheint jedoch nicht als tragische Verblendung, wie etwa bei König Lear und bei Ödipus, sondern als komische, weil er den unbedeutenden Phraseur ohne Mark und Tatkraft für einen Heros hielt.

Die Ableitung tragischer Konsequenzen aus diesem an sich rein komischen Mißverständnis verleiht dem Stück etwas Zwiespältiges, Peinliches, ja Unerträgliches, über das man nicht hinwegkommt. Ibsen wollte hier, wie im „Baumeister Solneß", so vielerlei, daß die eine seiner Absichten häufig der anderen hemmend in den Weg tritt. Trotz alledem bleibt die „Wildente", schon durch die erschreckende Naturwahrheit vieler ihrer Personen, ein höchst interessantes und bedeutendes Werk, auch wenn es nicht zu den Formeln einer überkommenen Ästhetik paßt. Es entsprang einer nihilistischen Periode, einer trostlosen Gemütsstimmung des Dichters und diese nihilistische Trostlosigkeit spiegelt es getreu wieder, eben deshalb fehlt ihm der feste Untergrund einer einheitlichen Weltanschauung, deren jedes Drama denn doch bedarf, um voll zu wirken. „Wenn wir Toten erwachen" zeigt in der Gesamtstimmung manche Ähnlichkeit mit der „Wildente". Hier ist Ibsen am ehesten Naturalist zu nennen. In der Sprache aber steigt er, wie in den „Gespenstern", nicht gleich zum bösesten Dialekt herab, wenn er Leute aus dem Volke schildert, ein Irrtum, den die Übersetzung verschulden könnte. Eine dem Dichter nahestehende Persönlichkeit und andere genaue Kenner des Norwegischen bestätigten mir, daß Ibsen nicht die Vulgärsprache selbst angewendet habe, sondern dieselbe nur andeute. Er suchte die Naturwahrheit nicht in extremen Äußerlichkeiten. Nie hat er die Welt getreuer und nie trauriger geschildert. Unser Leben ist

eine Tragikomödie wie dies Drama. Das Stück gibt all das Unausgeglichene, Widrige, Verquetschte des Lebens, seine ungelösten, versumpften oder im Sande verlaufenden Konflikte wieder, ebenso das Irrationale der Wirklichkeit. Gregers scheint unvernünftig, weil sein gradliniges logisches Schema der Unlogik des Tatsächlichen gegenüber versagt. Anfänglich dürfte Ibsen das Problem gereizt haben, ein Seitenstück zum „Volksfeind", wie „Peer Gynt" zu „Brand", zu schaffen, das „akute Rechtschaffenheitsfieber", an dem Stockmann laboriert, bei einer weniger hervorragenden und begabten Natur, die ihr seelisches Gleichgewicht nicht so leicht wieder erlangt, zu krankhafter Manie entartet zu zeigen. Darum wird Gregers Werle als ein geistig wenig bedeutender, praktisch unfähiger Mensch dargestellt, der bis zu seinem 37. Jahr (so alt ungefähr wäre er zu denken) eine Lebensaufgabe sucht und sie endlich in dem Unternehmen zu finden glaubt, das Heim eines Jugendfreundes, den er seit „sechzehn, siebzehn Jahren nicht gesehen" und dem er längst entfremdet wurde, von der Lüge zu reinigen. Lona Hessel glückt nach ebenso langer Trennung von Karsten Bernick das gleiche Unterfangen, denn sie überschätzt den Jugendfreund nicht, und der Konsul besitzt mehr innere Tüchtigkeit als der Photograph. Hier mißlingt der Versuch selbstverständlich, denn Hjalmar Ekdal verlangt nicht im geringsten danach, im Licht und in der Wahrheit zu wandeln, sondern nach einem dickbestrichenen Butterbrot und einer Flasche frischen Bieres. Dieser offenbare Lustspielstoff verträgt keine tragische Auffassung.

Auch Thomas Stockmann hat seine Mängel, überschätzt die Kraft der Wahrheit und sieht sich die Leute gar nicht darauf an, ob ihnen mit unangenehmen Enthüllungen gedient ist. Aber Ibsen lächelt wohlwollend über Stockmann und verhöhnt Gregers mit Bitterkeit. Freilich gilt diese Bitterkeit mehr der Gesellschaft, in der man die Wahrheit nicht sagen kann ohne Schaden zu stiften, als ihrem armen Opfer mit dem allzu „stark ausgeprägten Gerechtigkeitssinn". Was wird aus der Welt, wenn die Wahrheit aufgedeckt ist, fragt sich ihr Apostel und nun entdeckt er, daß nicht bloß alle W a h r h e i t e n nur relative, auf Zeit giltige sind, daß auch d i e Wahrheit selbst nur ein relatives Gut ist, die dem in Selbstbetrug großgewordenen Durchschnittsmenschen nimmermehr erfreulich sein kann. Die Hoffnung auf ein Leben in Wahrheit und Reinheit *vermag* sich nur auf ein noch nicht abgestumpftes junges Geschlecht

zu stützen und auch da bedarf es des Taktes nnd der Vorsicht. Gregers als Erzieher führt Stockmann den Erzieher ad absurdum. Ja, Relling vertritt hier mit offenbarer Zustimmung des Dichters die Ansicht, die Nora nicht gelten lassen wollte; Eheleute sollten ihre Streitigkeiten unter sich ausmachen, die Kinder aber dabei in Frieden lassen. Die „Wildente" enthält das Eingeständnis Ibsens, seine Anforderungen seien für den Durchschnitt zu hoch gespannte.

Ibsen brachte es diesmal wirklich nicht fertig, über seinem Stoff zu stehen; was ihm beim „Volksfeind" mit Unrecht vorgeworfen wird, trifft hier zu. Einen älteren Stammbuchvers hatte er selbst in Gossensaß am 10. August 1883 für eine Festschrift so ins Deutsche übertragen:

„Leben heißt: in Herz und Hirn,
Kampf mit finstern Gewalten;
Dichten heißt: ein Strafgericht
Über sich selber halten."

Nun wollte er eine Seite seines Selbst verspotten, aber statt eines kräftigen, herzbefreienden Lachens erscheint ein wehmütiges, bitter=stolzes Lächeln auf seinen tiefgefurchten Zügen. Ibsens Humor in der „Wildente" gibt an Menschenverachtung dem Marius auf den Trümmern Karthagos nichts nach. Man kann sich kaum etwas Niederdrückenderes denken, als das Ende des Dramas, wenn die süße kleine Hedwig tot in ihrer Kammer liegt und Gregers sich mit dem Entschlusse entfernt, gleichfalls das Leben abzuschütteln. „Rosmersholm" schließt damit, daß Johannes und Rebekka vereint in den selbstgewählten Tod gehen, und doch wirkt dies erhebend, die „Wildente" vernichtend. Sie darf eben stets nur als eine Übergangsform vom „Volksfeind" zu „Rosmersholm" betrachtet werden. In dieser Trilogie entwickelt sich der Grundgedanke genau nach Hegelschem Schema, aus der Position (im „Volksfeind") die Negation (in der „Wildente"), darauf die höhere Synthese, wo die in beiden enthaltenen Wahrheitsmomente in einem dritten aufgenommen erscheinen (in „Rosmersholm"). Selbstverständlich plante Ibsen nicht schon, als er das erste der drei Stücke schrieb, die beiden anderen voraus, vielmehr dachte er 1882 anders als 1884 und erst als „Rosmersholm" 1886 herauskam, hatte er die Einseitigkeiten beider Denkweisen überwunden. So geht es jedem tieferen Geist, den ein

Gegenstand lebhaft beschäftigt. Er sieht zunächst alle Lichtseiten, dann schlägt die Stimmung um und im Bestreben, gerecht und unparteiisch zu sein, erblickt er nunmehr bloß die Schattenseiten, während aber die schwächeren Kämpfer des Gedankens abwechselnd von der Scylla in die Charybdis und umgekehrt von der Charybdis in die Scylla geschleudert werden, ringt sich der energische, geschickte Pilot endlich durch und findet das rechte Fahrwasser, das ihn vor beiden Irrsalen bewahrend, glücklich ins weite, offene Meer hinausträgt.

Gregers Werle ist kein solcher starker und kluger Geist. Sein Hirn hat gerade nur für einen Gedanken Platz und den verfolgt er dann mit aller Zähigkeit eines Monomanen, ohne nach links und rechts zu blicken. Ihm ist es Bedürfnis, stets etwas zu vergöttern, und da er dies nicht in sich findet, muß er es, wie er Relling ruhig zugesteht, außerhalb seines eigenen Bereiches suchen. Er achtet sich selbst gering, weil er, wie an andere auch an sich die höchsten Anforderungen stellt. Aus diesen zu hohen Ansprüchen ergibt sich die innere Unbefriedigung. Wenn er sich mißachtet, tut er ebenso Unrecht, wie wenn er andere idealisiert. Zum Idol wird ihm zuerst seine Mutter, dann sein Freund Hjalmar. Beides erscheint leichtbegreiflich; die Mutter war wohl die einzige, die ihn mit Liebe behandelte, und sein Jugendgespiele Hjalmar, dessen Vater damals der Kompagnon des alten Werle war, wurde ja in ihren Studentenjahren von aller Welt bewundert. Gregers ist häßlich. Das bildet einen wichtigen Einschlag in seiner Entwicklung. Man muß sich wohl hüten, das Schwergewicht solcher Tatsachen für das Verständnis eines Charakters zu vernachlässigen. Ist es doch bloß eine fable convenue, daß körperliche Vorzüge nur von dem „schöneren“ Geschlecht gefordert würden und ein häßlicher Mann unter dieser Eigenschaft wenig zu leiden habe. Wie stark Männerschönheit auf Frauen wirkt, sahen wir in Ibsens Bergenser Dramen wiederholt. Schiller läßt Jeanne d'Arc beim ersten Anblick Lionels, des Schönsten im englischen Lager, ihr edles Selbst verlieren. Wem eine empfehlende äußere Erscheinung mangelt, der muß das bei jeder Gelegenheit unwillig spüren. Wie oft siegt sogar dort, wo Männer zu entscheiden haben, der Kandidat, der eine stattlichere Erscheinung mitbringt! Für Gregers trifft sich dies doppelt unglücklich, da ihm *auch die* geistige Befähigung fehlt, um sich durch das Gefühl

inneren Wertes über solche Zwischenfälle zu erheben. So wird er eine einsiedlerische, mit sich und der Welt zerfallene Natur, nicht bloß durch seine Häßlichkeit, aber diese trägt sehr wesentlich dazu bei, wie unschöne Personen stets geneigt sind, die Unfälle des Lebens ernster und schwerer zu empfinden. Ein hübscher junger Mensch, dem, wo er sich zeigt, die Mädchenherzen (in ihrer kompakten Majorität wenigstens) zufliegen, hätte sich trotz aller schlimmen Entdeckungen in betreff seines Vaters kaum durch mehr als sechzehn Jahre auf dem weltabgelegenen Eisenwerk Höjdal mitten im einsamen Hochwald vergraben, um dann mit verbissener Hartnäckigkeit als alleinstehender Mann von dort zurückzukehren. Gregers will, wozu ihm jede Fähigkeit gebricht. Das bestätigt sich im Großen wie im Kleinen. Er kann so wenig sein Zimmer selbst in Ordnung halten, als die Ehe zwischen Hjalmar und Gina ins rechte Geleise bringen; ihm fehlt Geschick und praktische Erfahrung, ohne welche keinen Schritt Erfolg begleitet. Frau Linde hält im „Puppenheim" allerdings auch ein offenes Sichaussprechen der Gatten für das Richtige, aber sie lebt nicht wie Gregers in dem törichten Wahn, nun werde sofort alles zwischen den beiden gut werden. Sie will Klarheit schaffen um jeden Preis, obschon sie weiß, dies sei ein Experiment auf Tod und Leben. Wenn Nora noch in dieser Nacht an ihre Türe pocht, wird Christine Linde der Freundin willig und ohne besondere Überraschung öffnen. Gregers Werle kommt mit „strahlendem, befriedigtem Gesicht", um sich an dem Herrlichen, das er vollbracht, zu weiden und ist höchst überrascht, als er das erwartete allgemeine Glück nicht findet. Er hätte gut getan sich wie Relling damit zu bescheiden, daß er, der Hagestolz, „diese Dinge nicht beurteilen kann."

Gregers war überhaupt nicht von Haus aus tatkräftig und entschlossen. Er ging vor sechzehn Jahren in die Wildnis, um nicht länger mit seinem Vater zusammenzuleben, den er haßt, weil dieser seine Frau durch einen lockeren Lebenswandel betrübte, und den er verabscheut, weil er einsieht, daß Leutnant Ekdal durch Håkon Werle ins Unglück, ja ins Zuchthaus kam, indes der wahre Schuldige wegen Mangel an Beweisen freigesprochen werden mußte. An dem Vermögen seines Vaters, das durch schmählichen Betrug aus dem Schiffbruch des Hauses Ekdal gerettet ist, will er keinen Teil haben und darin ist er kein überspannter Narr, sondern einfach ein Ehren-

mann. Dort im Urwald präsentiert er, ein karikierter Brand, bei den armen Häuslern seine ideale Forderung, ohne bei den von Not bedrückten Gemütern Verständnis zu finden. Er selbst bestrebt sich ihr nachzukommen und doch läßt er zu, daß alle Welt den alten Ekdal als unredlichen Geschäftsmann verdammt, während sie sich vor dem reichen Großhändler Werle bückt. Ihm gebricht es an Mut, seinen Vater aufzufordern, den an Ekdal verübten Schurkenstreich gutzumachen. Das würde erfolglos bleiben, aber Gregers wäre es seiner Ehre schuldig, auch den hoffnungslosen Versuch nicht zu unterlassen. Dagegen will er, als ein Zufall ihn nach langer Zeit wieder in die Stadt führt, in Hjalmars Los entscheidend eingreifen, ein ebenso aussichtsloses, aber weit törichteres Vorhaben. Gregers ging die ganzen Jahre mit dem dumpfen Gefühl herum, er müsse etwas gegen all den Lug und Trug unternehmen, den er rings um sich in Blüte stehen sieht. Jetzt vermeint er dies endlich entdeckt zu haben. Die edelmütige Wallung des ersten Augenblicks, die ihn ergreift, als er hört, der ahnungslose Hjalmar sei durch Håkon Werle mit dessen einstiger Maitresse Gina Hansen verheiratet worden, ist sicherlich menschlich schön. Auch daß es seinen Entschluß nicht ins Wanken bringt, als er sieht wie Hjalmar seinen Vater vor der Gesellschaft verleugnet, mag hingehen. Freilich zeigt schon dieser kleine Vorfall jedem Unvoreingenommenen, Hjalmar Ekdal sei nicht jener Mann, als welcher er sich in Gregers Augen wiederspiegelt. Daher ist auch der Vorwurf ungerecht, Ibsen verkehre unsere im ersten Akt wachgerufenen Erwartungen ins Gegenteil. Über Hjalmar ist jeder intelligente Zuschauer sofort im Klaren, und Gregers zeigt sich von Anfang an als ein Verbitterter, der möglicherweise zu hart urteilt. Einige Repliken des alten Werle lassen diesen sogar günstiger erscheinen als in den folgenden Akten. Natürlich war Ibsen nicht so töricht, die dramatische Spannung zu vernichten und alle seine Trümpfe sogleich auszuspielen. Er behält noch recht viel „in der Hinterhand". Der junge Werle denkt als Freund nicht unparteiisch, und daß er sich nicht so leicht von seiner guten Meinung abbringen läßt, ist „seinem Herzen rühmlich". Doch müßte auch bei ihm Urteil wenigstens soweit die Natur bemeistern, daß ihm bei der näheren Bekanntschaft mit dem Hjalmar von heute, wie sie der zweite und dritte Akt bringt, klar würde, dieser Mensch *habe* nichts mit dem Idealbild zu schaffen, das Gregers in ihm

verehrt. Er ist auch schon hart daran, allein er hält den Jugendgenossen stets für besserungsfähig und es ist ja sein Ehrgeiz, dies Werk zu vollbringen, seine erste Tat. Auch er wie Hedda Gabler will einmal Macht haben über ein Menschenleben. In seiner Begier Hjalmar die Augen zu öffnen und dessen wahres Glück zu begründen, fragt Gregers keine Minute danach, ob jener denn sehen wolle und fährt mit unerbittlichem Eifer in seinem Rettungswerk fort. So bestätigt sein Tun bloß die alte Spruchweisheit: „Blinder Eifer schadet nur."

Der junge Werle erblickt die Dinge in anderer Beleuchtung als die übrigen Menschen und es verhält sich mit ihnen wie mit der alten Bodenkammer, die den Meeresgrund vorstellt und von der Hedwig meint: „es kann unendlich verschieden sein". Relling und Gregers betrachten dieselben Verhältnisse unter entgegengesetzten Augpunkten, wobei der Arzt richtiger, wenn auch nüchterner urteilt als der enthusiastische Gregers. Der Schwärmer gibt zu, er sei, als Relling ihn oben in Höjdal kannte, zu vertrauensvoll gewesen und begnüge sich seither, seine ideale Forderung nur dann zu erheben, wenn er „vor einem echten, wirklichen Menschen stehe," aber den Irrwahn, Ekdal sei ein solcher, läßt er sich nicht einmal von diesem, der sich doch redlich Mühe gibt, ausreden. Es ist hochkomisch, wenn Gregers im dritten Akt pathetisch ruft: „Ich werde dich schon wieder in die Höhe bringen. Denn ich habe jetzt auch eine Lebensaufgabe, siehst du; ich bekam sie gestern" und dem guten Photographen eine unheimliche Ahnung aufdämmert, welch einen Fanatiker er da vor sich habe. Hjalmar empfindet wahrhaft Angst, daß sein neuer Hausgenosse die schönen Phrasen, mit denen er sich auszustaffieren pflegt, ernst nehmen und ihn nun durch irgend einen extremen Schritt aus seiner zufriedenen Häuslichkeit aufstören möchte. Er lehnt deshalb sogleich jede solche Intervention entschieden ab: „Ja, das mag gern sein; aber du sollst mich nur nicht einbeziehen." Und beschwichtigend fährt er fort: „Ich kann dich versichern, daß ich mich — abgesehen von meiner leicht erklärlichen Melancholie natürlich — so wohl befinde, wie ein Mensch es nur wünschen kann." Aber Gregers bleibt unerschütterlich, so sehr das arme Opfer seiner unpassenden Beglückungspläne sich auch wehrt. Völlig vermag er sich nach diesen unzweideutigen Erklärungen über den Freund nicht zu täuschen, gleichwohl hält er daran fest, Hjalmar sei eine Persönlichkeit, mehr

als das, eine Art höheres Wesen, zwar auf Abwege gebracht, die im Philisterium enden, allein von ihm zum Dienst der Wahrheit zurückzuführen.

Wie kommt Gregers, zwar ein unpraktischer und nicht besonders begabter, aber doch kein dummer Mensch, der im Gegenteil die Schliche und Kniffe seines Vaters jetzt wie früher sehr wohl durchschaut, zu dieser völlig irrigen Ansicht? Es scheint unerklärlich, eben weil der Grund so nahe liegt. Hjalmar war von Jugend auf ein hübscher, gewandter Bursche, zu dem der häßliche, ungeschickte Gregers mit Bewunderung aufsah, stolz darauf, der Freund des flotten Jünglings mit dem leicht gerührten Gemüt und der herzgewinnenden Stimme zu sein, dem alle Herzen zuflogen. Ihm wie allen entging es, daß sich hinter der bestechenden Außenseite ein hohles Innere barg, daß Hjalmar nichts war als ein Anempfinder, der „es so hübsch verstand, anderer Verse und anderer Gedanken zu deklamieren." Der junge Werle sah in dem Freund alle Eigenschaften verkörpert, die ihm fehlten, darum erblickte er in ihm einen Heros der Zukunft, dem sein ehrliches Gemüt mit neidloser Anerkennung zugetan war. Einen solchen Götterliebling als halbverbummelten Photographen, als Gatten eines früheren Dienstmädchens, einer Gefallenen, wieder zu finden, frißt ihm das Herz ab, zumal Gregers nicht mit Unrecht in erster Linie den durch seines Vaters Schuld erfolgten materiellen Zusammenbruch für diese traurige Änderung verantwortlich erachtet.

Wie ihn der Haß gegen seinen Vater in Bezug auf dessen Geschäftspraktiken hellsehend macht, so verblendet ihn die Liebe für seinen Freund. Weder seine eigenen Erfahrungen, noch die Versicherungen Rellings und des alten Werle, die er nicht für unparteiische Richter hält, vermögen Gregers zum Schwanken zu bringen. Seinem Vater erklärt er übrigens, jene Tat sei für ihn selber ebenso notwendig, als für Hjalmar, denn „wenn ich noch länger leben soll, muß ich sehen, Genesung für mein krankes Gewissen zu finden." Er betrachtet sich als Mitschuldigen, weil er schwieg, als Leutnant Ekdal ins Gefängnis wanderte, und hofft, dieser Selbstvorwurf werde verstummen, wenn er Hjalmar moralisch hebt und rettet. Die Ekdals, Vater und Sohn, erscheinen ihm symbolisch wie eine angeschossene Wildente, die sich untertauchend in Tang und Algen festgebissen hat und nie wieder heraufkommt, wenn nicht ein besonders flinker Hund ihr nachtaucht und sie sogar gegen ihren Willen wieder

hinaufbringt; diese Rolle möchte er bei Hjalmar spielen. Die Wildente, nach der das Stück heißt, bildet den Mittelpunkt, bald rein tatsächlich als das in der Bodenkammer lebende Tier, der Pflegling der „kleinen Wildentenmutter" Hedwig, bald symbolisch und da wieder als Symbol für die verschiedensten Dinge, ja diese Symbolik wird oft so mystisch, daß sie zur Allegorie zu zerflattern droht, wie übertriebene Anwendung der Symbolik in Ibsens letzten Werken immer störender hervortritt. Gleich dem alternden Goethe beim zweiten Teil des „Faust" geheimnißte auch Ibsen so manches hinein, was, ohne den poetischen Wert zu erhöhen, die Verständlichkeit schwer schädigte.

Was die wirkliche Wildente für Hedwig bedeutet, ist wichtig für die Handlung, was sie symbolisch bedeutet, ist nicht minder wichtig für den Sinn des Stückes. Übrigens ist auch in Hedwigs Liebe für die Wildente, die so hilfsbedürftig und verlassen war, nicht bloß der Mutterinstinkt des werdenden Weibes, das fremdartige Tier hat für sie überdies all den Reiz des Geheimnisvollen und eben deshalb Lockenden, wie der Fremde für Ellida, wie alles Spannende für Hilde, den grausamen Backfisch, wo Hedwig der liebevollste, rührendste. Hedwig und Hilde besitzen gleichwohl manches Gemeinsame. Gregers' Erklärung trifft insoweit zu, als Leutnant Ekdal wie sein Sohn, gleich der Wildente, durch einen Streifschuß verwundet wurden, der, ohne tötlich zu sein, doch die Flugkraft lähmte, so daß sie sich nie wieder frei aufzuschwingen vermögen; Gregers' Irrtum beruht darin, dies nie zu übersehen.

Solch ein Wildenten-Schicksal besitzt typische Bedeutung. Fast in jedem Leben gibt es einen Moment, wo die Schrotkörner sich in den Flügel bohren und oft vernichten sie seine Schwungkraft, so daß der Sturz aus der wirklichen oder erträumten Höhe in die Tiefe erfolgt. Bis dahin herrscht der Lebensmut, der sich auch im Streben nach Idealen äußert, von da ab sucht man sich mit der Lebenslüge über ein unbefriedigendes Dasein hinwegzutäuschen. Relling als Arzt kalkuliert richtig, wenn er in diesem Selbstbetrug das wichtigste therapeutische Mittel erkennt und in der Auffindung der zweckentsprechenden Lebenslüge, die er dann seinen Patienten einimpft, die Hauptaufgabe des nüchternen Ratgebers. Gregers seinerseits urteilt nicht minder zutreffend, ein solches Leben sei „nicht wert, gelebt zu werden". Im Unrecht bleibt einzig der Dichter, der jene allerdings

sehr häufigen Fälle in diesem Drama als die alleingültigen darstellt und die nicht gar zu seltenen Ausnahmen vergißt, wo die Schrotkörner ziemlich unschädlich, bloß ein paar Federn mit sich wegstäubend, vorbeisausen, und zwar nicht bei stumpfer Gewissenlosigkeit, sondern bei trotziger Kampfesfreude. Greger hängt (ohne es zu wissen) auch an einer solchen Lebenslüge und beschließt zu sterben, als sie ihm genommen wird; sie weist sogar das bei Ibsen unerwähnt gebliebene, charakteristische Symptom der Lebenslüge auf, die meist ein schwaches Spiegelbild des ursprünglichen, von ihr verdrängten Lebensplanes, das Ideal von ehedem in homöopathischer Verdünnung darstellt. Gregers wollte das wirkliche Leben mit den Forderungen des Ideals im Einklang sehen, nun soll dies wenigstens bei seinem Freunde Hjalmar geschehen. Seine Kur erfand er sich, nur nicht mit so gutem Erfolg, selber, wie Leutnant Ekdal, dessen Lebensideal die Jagd auf Bären im Hochwald war und der sich nun darin glücklich fühlt, in einer dunklen Bodenkammer zwischen „vier, fünf vertrockneten Christbäumen", für ihn „dasselbe, wie der ganze große, frische „Höjdalswald", mit der Pistole auf Kaninchen loszuknallen. An Stelle des großen, frischen Waldes der Menschheit, der sich beständig erneut, wenn auch alte Stämme verdorren, tritt für Gregers der eine vertrocknete, dürre Ast, des Leutnants Sohn. Hjalmar, dessen frühere Ideale einen höheren Schwung nahmen als die seines Vaters, bedarf demgemäß einer etwas großartigeren Lebenslüge. Er hatte von Ansehen und Ruhm geträumt, wozu sein verhältnismäßig bedeutungsloser Beruf keine Aussicht gewährt. Für ihn genügt es darum nicht, irgend eine harmlose und zwecklose Spielerei, wie die Bodenkammer mit ihren Insassen und das Einfetten des unbrauchbaren Gewehres, zu finden. Die meisten, ohne inneren Anteil bloß des Broterwerbs wegen in einem unbefriedigenden Berufe tätigen Menschen schaffen sich ja solche Steckenpferde, die ihnen bald als das eigentlich Wertvolle ihres Daseins erscheinen. Das allgemeine Prinzip der Lebenslüge, die erst zufrieden stellt, ist sehr treffend beobachtet. Der Spezialfall Hjalmar braucht, um sich zufrieden zu fühlen, die schmeichlerische Hoffnung jener merkwürdigen Erfindung, durch welche er die Photographie zu einer Kunst umgestalten werde und die trügerische Einbildung, er sei der Versorger seiner Familie. In Wahrheit weiß der spielerische, arbeitsscheue Phrasenheld Frau und Kind den größten Teil der Arbeit auf-

zubürden, und es bildet sein einziges Lebensziel, zugleich im übertragenen wie im Wort-Sinn, möglichst viel Butter auf dem Brot zu haben. Die willige Hilfsbereitschaft der beiden wird für seine Trägheit zur beständigen Verleitung. Relling kann auf seine Resultate stolz sein, aber ist diese Erfindung der Lebenslüge als stimulierendes Prinzip nicht jene Lebenslüge, mit der er sich selbst über seine verdorbene Existenz hinwegtäuscht? Relling mag den Ehrgeiz gehegt haben, als Arzt der Menschheit große Dienste zu leisten, aber wie Ulrik Brendel hat er „das Beste in sich gänzlich vergeudet" und muß, nach Frau Sörbys strafendem Wort, nun die Folgen tragen. Er begnügt sich jetzt damit, verkommende Existenzen, wie den ewig betrunkenen Theologen Molvik, durch seine Künste vor der Selbstverachtung zu retten und so dem Dasein zu erhalten. In der Einbildung, damit ein verdienstliches Werk zu tun, besteht seine Lebenslüge, ohne die er so wenig weiter zu vegetieren vermöchte, als Molvik ohne den Wahn, er sei dämonisch. Ein gewisser rührender Schimmer fällt auf Relling, als er die bevorstehende Heirat Berta Sörbys mit dem alten Werle erfährt. Da geschieht ihm, was er bei seinen Patienten so klug zu verhindern weiß: für einen Augenblick wird ihm der Abstand klar zwischen dem, was er erstrebte und was er wurde. Die Scham vor sich selbst droht ihn zu ersticken, aber er wird sie nach Molviks Rezept vertreiben.

Dieses Rezept wandte einst auch Gregers' Mutter an, wenn sie das Zusammenleben mit dem Manne nicht mehr ertragen konnte, der sie bloß in Erwartung einer reichen Mitgift zur Frau wählte, und sich später für seine Enttäuschung durch allerlei Liebeshändel schadlos hielt. Ibsens Grundthema von der Ehe ohne Liebe, die für alle Teile unheilvoll endet, klingt wie im „Brand", im „Bund der Jugend" (Monsen) und den „Gespenstern" hier abermals an. Auch die Vererbungsfrage spielt wieder mit hinein. Die trübe Lebensansicht und der überscharfe Blick für fremde Mängel können von der kränkelnden Frau Werle auf Gregers freilich viel einfacher im täglichen Verkehr, in dem sie gemeinsame Sache gegen den Vater machten, als im Wege physischer Übertragung psychischer Anlagen übergegangen sein. Die Vererbung der Charaktereigenschaften von der Mutter auf den Sohn ist hier ebenso wenig sicher erwiesen, als jene körperlicher Gebrechen vom Vater auf die Tochter, denn stets bleibt es zweifelhaft, ob Hedwig wirklich Håkon Werles Kind sei.

Gregers' Hartnäckigkeit wie seine Forderung eines auch das Liebste willig hingebenden Opfermutes gemahnt an Brand, gleichfalls den Sohn einer liebeleeren Ehe. Frau Sörby entschuldigt den alten Werle in ähnlicher Weise wie Frau Alving den toten Gatten. Die Leichtfertigkeit des Mannes wurde durch übertriebene Eifersuchtsausbrüche der Frau und ihre bitteren Vorwürfe gesteigert. Gregers' Mutter verstand nie, sich in fremde Charaktere hineinzufinden. Ihr blieb die Kunst, Menschen richtig zu behandeln, ebenso fremd wie ihrem Sohne. Es ist eine bittere Ironie des Dichters, daß der gewissenlose Kaufmann Werle und seine langjährige Haushälterin Berta Sörby zu jener rechten Ehe gelangen, zu welcher Gregers seinen Freund hinsteuern möchte. Die gegenseitige Amnestie für begangene Sünden gibt ihnen den Mut, mit gutem Vertrauen zu einander ein neues Leben in voller Wahrheit zu beginnen. Zum Teil ist das freilich Karikierung der Grundidee. Tiefere Naturen wie Rosmer und Rebekka besitzen nicht die Courage dieser Alltagsmenschen. Die Witwe des „Pferdedoktors", der sie prügelte, hat ein bewegtes Leben hinter sich; praktisches Taktgefühl und sichere Offenheit befreiten sie aus ihrer zweifelhaften Stellung, als Håkon Werles Frau will sie ehrlich ihre Pflichten bei dem Erblindenden erfüllen.

Berta Sörby hat ihre Aufgabe in ihrer Art gelöst. Sie hebt sich aus dem Schmutz und bewegt ihren Gatten zu tätiger Reue, die sich in der Schenkungsurkunde ausdrückt. Während der steife Doktrinär Gregers „alles oder nichts" verlangt, begnügt sie sich, das Mögliche und ihr Erreichbare ins Werk zu setzen, sei es noch so wenig. Relling behält gegen den jungen Werle Recht mit dem Ausspruch: „Nehmen Sie einem Durchschnittsmenschen die Lebenslüge, so nehmen Sie ihm zugleich das Glück." Gregers irrt, indem er glaubt, Hjalmar stehe über dem Durchschnitt. Der Zuschauer könnte leicht umgekehrt annehmen, der redselige Photograph, der mit gleicher Vorliebe die schönsten Redensarten im Munde, wie die schönsten Butterbrote zum Munde führt, sei tief unter dem Durchschnittsmaß zu taxieren. Doch der junge Ekdal, der sich willenlos von jeder stärkeren, seinen Widerspruch nicht beachtenden Natur leiten läßt, so früher von Håkon Werle, dann von Gina und Relling, endlich von Gregers, ist bloß ein schwacher, aber kein schlechter Mensch. Seine falsche Erziehung machte ihn zu jenem um so ge-

fährlicheren, weil naiven Egoisten. Wie Stensgård glaubt er sich selbst all die tönenden Phrasen, die er so freigebig um sich streut, und lebt in süßer Selbsttäuschung, aus der ihn erst Gregers unsanft aufrüttelt. Wie charakteristisch klagt er sich weichmütig an, er habe „an dem Tische des reichen Mannes“ schwelgend Hedwigs Wunsch vergessen, nachdem er sie eben noch ärgerlich angefahren; als er Gregers von den schwachen Augen des Kindes, das erblinden müsse, erzählt, schließt er seufzend: „O, das ist so herzzerreißend schwer für mich.“ Und doch läßt er statt selber zu arbeiten, Hedwig retouchieren, um mit dem alten Ekdal, „dem Greis im Silberhaar“, im Gerümpel der Bodenkammer herumzuwühlen! Mit jämmerlicher Feigheit meint er, der, bloß an sich denkend, dem Kinde nur zu gern den Pinsel übergibt, sich vor jedem Vorwurf zu salvieren, wenn er halb drohend hinzufügt: „Ich will keine Verantwortung haben. Du mußt selbst die Verantwortung auf dich nehmen, — das sag' ich dir.“ In die Schule darf Hedwig nicht gehen, um die Augen zu schonen, das anstrengende Retouchieren gestattet er ihr. Und das Kind liebt ihn, wie gerade solche schwache Charaktere oft am innigsten geliebt werden; Hjalmar erinnert darin an Noras Vater. Sie glaubt so felsenfest an die merkwürdige Erfindung, die er vor hat. Seine Frau Gina denkt darüber schon skeptischer, ist jedoch klug genug, das nicht merken zu lassen. In ihrer Ehe fand sie die verlorene Ehre wieder, ja sie erklomm eine höhere Stufe als sie erwarten durfte. Für sie bleibt ihr Mann durch seine vornehmere Herkunft und Bildung stets ein übergeordnetes Wesen, zugleich aber eine Art kleines Kind, das sie bemuttert und beaufsichtigt, dessen Launen sie geduldig erträgt. Der Gedanke, sie zähle etwa vierzig Jahre, und er sei obendrein der Jüngere, trägt vermutlich bei, sie nachgiebiger und duldsamer gegen seine Schwächen zu stimmen. Im übrigen spricht Gina, eine phlegmatische Natur, gute Mutter und sorgsame Hausfrau, wohl die Wahrheit, wenn sie, als Hjalmar von Gregers die Augen geöffnet wurden, behauptet, sie habe mehr wie genug mit dem Haushalt und den täglichen Geschäften zu tun gehabt, so daß sie „diese alten Intriguen da beinahe vergessen.“ Vergaß doch Maren Strohmann als Pastorin die Entwicklungsgeschichte ihrer romantischen Liebe. Gina verweigerte sich dem Großhändler als sie in seinem Hause diente; dem Witwer gab sie sich, durch ihre Mutter verleitet, hin, in der Hoffnung, er werde sie heiraten. Diese spekulative Absicht

mag nichts weniger als löblich sein, immerhin kam Gina Hansen mehr durch Verlockung und böses Beispiel als durch eigene schlechte Triebe zu Fall, und nicht ganz mit Unrecht rückt sie ihrem Gatten vor, was denn ohne sie aus ihm geworden wäre. Ihr Milieu war nicht jenes moralisch reinlicher Leute mit verfeinerten Empfindungen; sie ist schier unfähig zu begreifen, wie Hjalmar diese verjährte Geschichte so todesernst nehmen könne. Wessen Kind Hedwig sei, wird nicht zur Evidenz aufgeklärt. Man könnte denken, Gina wisse es selbst nicht bestimmt. Es fehlen noch „ein paar Monate" auf fünfzehn Ehejahre und Hedwig zählt volle vierzehn; Hjalmar gleitet im zweiten Akt rasch darüber hinweg. Er scheint mit Gina schon als Verlobter oder noch früher sehr intim gewesen zu sein. Bedenkt man Ginas Entrüstung, so könnte man um so eher glauben, Hedwig sei Hjalmars Kind, als die Summe, die der reiche Werle, dessen Sohn das Erbe verschmäht, ihr aussetzt, verhältnismäßig gering ist. Håkon Werle müßte genug anderes Unrecht an Ekdals sühnen, so daß jene Schenkung eher viel zu klein erscheint. Auch Hjalmars Mutter hatte übrigens schwache Augen. Bei Ibsen soll ja von nun ab vieles dunkel und mystisch bleiben, unklarer als für das Drama zu wünschen wäre. Gina versteht gar nicht, was Gregers will (der Dichter deutet dies an, indem sie alles wörtlich nimmt, was Werles Sohn bildlich meint), aber sie kennt ihren Hjalmar und bringt es, freilich mit anderen Mitteln als der Wahrheitsapostel, dahin, daß er zu ihr zurückkehrt. Sie ködert ihn, statt mit der idealen Forderung, viel sicherer mit einigen Schnitten Pökelfleisch, frischer Butter und warmem Kaffee. Als sie ihn erst so weit bekam, kleistert er von selber den am Abend vorher mit stolzer Attitude zerrissenen Schenkungsbrief des alten Werle wieder zusammen.

Käme jetzt nicht Gregers, Hjalmar würde sehr bald vergnügt wieder in der „Sumpfluft" atmen, das liebebedürftige Kind nach einigen schönen Phrasen an sich ziehen, der leidige Zwischenfall möchte allen bald nur wie ein böser Traum erscheinen. Doch mit Gregers' Eintritt gerät Hjalmar (halb aus Scham) wieder unter den Bann der ihm von diesem eingeimpften Vorstellungen, fängt abermals an zu perorieren, sich an dem Klang seiner eigenen Worte zu berauschen. Er übertyrannt den Tyrannen und will, um nur ja zu beweisen, wie sehr er die ideale Forderung zu würdigen verstehe, die Sache noch weit schroffer auffassen als der junge Werle. Keine

Vergebung, keine Verzeihung. Er, der gewohnt ist, zu schauspielern und dem nun die Augen über sich selbst aufzugehen beginnen, wenigstens soweit die Erfindung in Frage kommt, nimmt naturgemäß leicht an, daß auch andere Komödie spielen. Hat Gina sich fünfzehn Jahre lang verstellt und ihn getäuscht, warum nicht auch ihre Tochter? Ekdal spricht sich in einen förmlichen Wutanfall gegen die arme, schuldlose Hedwig hinein. Da unterbricht ihn der Schuß aus der Bodenkammer.

Dort hin war das Mädchen geschlichen, um nach Gregers' Rat durch Aufopferung des Teuersten, was sie besaß, ihrer Wildente, dem Vater zu beweisen, sie liebe ihn weit mehr als alles andere. Dort vernimmt sie das Gespräch und als die laute, zornige Stimme drin verkündet, daß sie nicht fähig wäre, ihr Leben für ihn zu lassen, drückt sie die Pistole, statt auf ihren Pflegling, gegen sich selbst los und stirbt, um zu zeigen, welche tiefe Kindesneigung sie für den Mann empfand, der so höhnisch-herzlos von ihr dachte.

In dieser armen, kleinen Hedwig mit der großen, rührenden Liebe für den Vater im Herzen schuf Ibsen eine seiner schönsten Gestalten. An ihr nahm sein Gemüt Anteil und es ist wohl mehr als Zufall, daß sie den Namen seiner eigenen Schwester (Frau Stousland in Skien) trägt. Sie wäre bereit, alles für Hjalmar hinzugeben. Als sie ihn so entsetzlich, so häßlich reden hört, krampft sich ihr junges Herz zusammen. Er tat ihr das Schrecklichste, was ihr zugefügt werden konnte, indem er an ihrer Liebe zweifelte. Die namenloseste Bestürzung erfaßt sie. Alle Seelenqualen stürmen auf sie ein. Die Pistole, mit der sie ihre Wildente opfern wollte, zittert in ihrer Hand. Das Leben liegt als ein Fremdes, Fürchterliches vor ihr. In diesem Wirrsal der Gefühle klingt ihr der bittere Ausspruch des Vaters gleich einer Stimme von oben. Sie will ihm eine klare, unzweideutige Antwort erteilen. Rasch erhebt sie die Schußwaffe und tötet sich selbst. Nun wird er nicht mehr an ihrer Kindesliebe zweifeln. Der sich in ihr vollziehende psychische Prozeß wird vom Dichter unbestreitbar zutreffend aufgefaßt. Die Tat kommt zwar für die Personen auf der Bühne, für Hedwigs Eltern und Gregers, völlig unerwartet, nicht so für die Zuschauer. Der Arzt Relling deutete schon früher an, dergleichen sei möglich. Hedwig befindet sich in dem „schwierigen Alter", wo sich aus dem Kind das Weib zu entwickeln beginnt, in einem körperlichen und geistigen

Übergangsstadium, das zu den extremsten Entschlüssen neigt. Ihre Verzweiflungstat entspricht dem erregten Gemütszustand durchaus. Es wäre ein billiger aber unzutreffender Witz, da von einer aus der Pistole geschossenen Lösung zu sprechen. Die volle Majestät des Todes fließt verklärend um diese Leiche. Die so früh heimgegangene Seele war eines besseren Schicksals wert. Aber gibt es in der Welt der „Wildente" ein wünschenwerteres Los als rasche Hinwegnahme? Fühlt man sich nicht versucht, an dieser Bahre den erschütternden Chorgesang des sophokleischen Dramas anzustimmen:

„Niemals geboren sein wäre das Beste,
Auch in der Jugend zu sterben ist gut."

Hedwigs bisheriges Dasein war in geistiger Blindheit dahingeflossen, indem sie in Hjalmar Ekdal den Inbegriff aller Vorzüge verehrte. Ihr künftiges Leben würde sich um so trostloser gestalten, weil zur körperlichen Erblindung das geistige Sehend-Werden sich gesellen möchte und sie ihr Ideal dauernd in seiner wahren Gestalt erkennen würde. Vielleicht geschieht dies schon im Augenblick des Todes. Ein kurzer, starker Schmerz oder geistiges und leibliches Dahinsiechen, die Wahl fällt nicht schwer. Hedwig ist zu gut dazu, mit einer der Lebenslügen Rellings abgefunden zu werden. Sie scheidet rein und ganz, nicht beschmutzt und entwürdigt durch das Weiterleben im Sumpf. Ihr Tod mahnt an das Ende des zarten Luftgeistes Ariel in Ernest Renans philosophischem Drama „Caliban", der allein es verschmäht, mit dem zur Macht gelangten Caliban zu paktieren, sein Kompromiß mit der rauhen Wirklichkeit zu schließen und in einer solchen Welt nicht länger atmen mag. Hedwigs Sterben müßte eine mächtige tragische Wirkung üben, würde der reine, volle Akkord nicht durch den Gedanken, der faulenzerische Phrasenheld Hjalmar sei eines solchen Opfers unwert, zu einer schneidenden Dissonanz verunstaltet. Der echte Jugend-Idealismus des Kindes opfert sein Leben für den verlogenen Pseudo-Idealismus des Photographen, dem es mit jenen Redensarten, welche das Mädchen für bare Münze nahm, gar nicht ernst war. Und, was das Schlimmste, ihre hochsinnige Tat wird für Hjalmar Ekdal, sobald der erste Schmerz vorüberzog, nichts sein als „ein schönes Deklamationsthema" mehr.

Diese niederschmetternde Wahrheit muß endlich auch Gregers Werle zugeben. Er geht, um seine Bestimmung zu erfüllen, die darin bestand, „der dreizehnte bei Tisch zu sein.“ Die Annahme wäre irrig, Gregers fühle sich an Hedwigs Tode schuldig und wolle Gericht über sich selber halten. Ihre letzten Gedanken gab er ihr nicht ein; es war ihre eigene freie Tat. Aber er fängt an zu begreifen, daß seine Methode, die Dinge und die Menschen zu behandeln, für alle zum Unheil ausschlage. Er wollte sein Leben daran setzen, Hjalmar aus dem Sumpf zu erheben, und er muß jetzt einräumen, dies sei die für den einstigen Freund geeignetste, angenehmste Existenz, kein schlimmerer Dienst habe ihm geleistet werden können, als der Versuch, ihn davon loszulösen. Dem jungen Ekdal war nicht zu helfen, denn er wollte sich gar nicht helfen lassen. Ibsen denkt nicht daran, den Heldenmut des großen Opfers zu verhöhnen, den er in der „Komödie der Liebe“, den „Kronprätendenten“, im „Brand“, bei den Christen in „Kaiser und Galiläer“, zuletzt noch im „Volksfeind“ so schwungvoll feierte. Es liegt etwas Heiliges und Hohes in der Idee, daß ein Mensch, für den ein anderer freiwillig sein Leben hingebe, dadurch für eine höhere Lebensaufgabe geweiht werde (diesen Glauben verherrlicht der Dichter gleich darauf überschwänglich in „Rosmersholm“); nur muß eine derart bedeutende Persönlichkeit in Frage stehen, daß ein solches Opfer im Interesse der Menschheit liegt. Man opfert sein Leben nicht für ein so armseliges Geschöpf, wie es Hjalmar Ekdal unter dem Druck der Verhältnisse wurde. Ibsen selbst stammt aus einer herabgekommenen Familie, vielleicht rührt auch hier wie bei Jon Gynt und Daniel Heire der eine oder andere Zug beim alten wie beim jungen Ekdal vom Vater des Dichters her. Jedenfalls ist Hjalmar ein Typus, kein Ausnahmsmensch, vor allem in seiner Vorliebe für hochtönende Worte, mit denen sein Handeln beständig in Widerspruch steht, Idealist in der Form, Realist in der Sache. Wir werden die Realisten in der Form, Idealisten in der Sache vorziehen. Der Dichter führt uns in pessimistischer Verbitterung an Hedwigs Leiche: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde“, aber weder Hedwigs noch Gregers' Ende beweist die Richtigkeit der Anschauungen Rellings, selbst wenn Ibsen dies in vorübergehender nihilistischer Wallung beabsichtigt haben sollte. Wie Hjalmar den Pseudo-Idealismus, vertritt Gregers den Hyper-Idealismus, zwei gleich lebensunfähige Mißgeburten; der echte

Idealismus hingegen, der im „Volksfeind“ und in „Rosmersholm“ triumphiert, wird auch in der „Wildente“ nicht überwunden. Gregers Werle gleicht selbst dem Pflegling Klein-Hedwigs, der angeschossenen Wildente. So allein und ohne Wesen ihrer Art, ohne Familie, so fremdartig, wie sie in der Bodenkammer unter den Hühnern und Kaninchen, steht er unter Menschen, zu denen er nicht paßt und die ihn nicht verstehen. Seine Jugenderinnerungen wehren ihm den freien Flug, wie der Wildente der zerschossene Flügel. Er wirkt Mitleid einflößend, Bedauern weckend wie sie. Dennoch müßte man als das treffendste Motto für seine eigenartige Natur die Verse Grillparzers bezeichnen:

„Ein Held ist, wer das Leben Großem opfert,
Wer's für ein Nichts vergeudet, ist ein Tor.“

Und Gregers hat sein Dasein nicht minder als Relling vergeudet, obschon auf andere Weise. Seine Lebensauffassung ist ebenso falsch wie jene des Arztes. Innere Unbefriedigung über ein verpfuschtes Dasein macht aus Gregers den Wahrheitsapostel, aus Relling den Cyniker der heilsamen Lüge.

Gregers Werle will als naiver Utopist die Menschen von heute auf morgen völlig umändern, wie Thomas Stockmann bei aller Hitzköpfigkeit schon die klare Einsicht in den langen Entwicklungsprozeß gewonnen, der dazu nötig sei, um ein Bauernhuhn in einen Fasan umzuwandeln. Der kurzsichtige Doktrinär verlangt seine ideale Forderung auf der Stelle honoriert zu sehen, während der echte Idealist weiß, daß hier ein Wechsel auf die Zukunft vorliegt, dessen Einlösung von der Gegenwart nicht zu erwarten steht. Sogar Stockmann wollte zufrieden sein, wenn man ihn nur anhöre, auch ohne ihm sogleich zu folgen. Bloß der ungeduldige Schwärmer kann glauben, die Umgestaltung der menschlichen Anschauungen sei im Handumdrehen durchführbar, indes doch jeglich Ding seine Zeit will. Der unzufriedene Ideologe mag Hacke und Spaten wegwerfen, weil die ärmliche Hütte sich nicht auf einen Wink mit dem Zauberstab der Prinzipien in einen schimmernden Palast verwandeln wollte, der Idealist trägt unverdrossen Bausteine herbei zum Tempel der Zukunft, auch wenn er ihn nicht vollendet schauen sollte. Thomas Stockmann will weiter fechten, wo Gregers Werle flieht. Darum

wird die „Wildente“ keinen wahren Idealisten entmutigen. Vielmehr wird er, sieht er den Ideologen scheitern, nur umso zuverlässiger an den Grundsätzen des echten Idealismus festhalten: an der unermüdlichen Arbeit für die allmähliche, im Entwicklungsgang der Menschheit begründete Hinüberführung des Ideals in das Leben.

# XII.

## („Rosmersholm.“)

Grillparzer schrieb im Jahre 1822 auf einen jener verstreuten Zettel, welchen wir viele wichtige Einblicke in das Wesen der Kunst danken: „Ein Kunstwerk muß sein wie die Natur, deren verklärtes Abbild es ist: für den tiefsten Forscherblick noch nicht ganz erklärbar; und doch schon für das bloße Beschauen etwas, und zwar etwas Bedeutendes. Wer etwas schafft, das der gemein-menschlichen Fassungskraft nichts ist und erst der tiefsinnigen Reflexion sich gestaltet, hat vielleicht ein philosophisches Problem glücklich in poetischer Einkleidung gelöst, aber er hat kein Kunstwerk gebildet.“ Jedes dieser Worte ist vollwichtiges Gold, für Künstler und Kunstkritiker höchst wertvoll. Sehr irrig wäre es aber, hieraus eine Waffe gegen Ibsens Dramen und ihren dunklen Tiefsinn schmieden zu wollen; diese entsprechen vielmehr den Forderungen Grillparzers. Jedes von ihnen enthält eine Fülle lebenswahrer Gestalten, geeignet, das Interesse des Zuschauers zu fesseln, und in jedem birgt sich außerdem ein weit über den vorgeführten Lebensausschnitt hinausreichendes, zu den wichtigsten Problemen hinleitendes Geheimnisreiches, Beziehungsvolles. So auch „Rosmersholm“. Die Liebesgeschichte der dämonischen Rebekka West und des weichen, reinen Johannes Rosmer bietet dem Hörer gewöhnlichen Schlages hinreichend originelle Anregung und Aufregung, dahinter ahnt er dunkel noch ein Weiteres, einen süßen Kern von allgemeiner Bedeutsamkeit. Und in der Tat: die wichtigsten Probleme, deren Widerhall unsere Tage durchzittert, finden hier ihre Darstellung und eigenartige Beantwortung. Durch den Versuch, „Rosmersholm“ zu deuten, wird zugleich jene wahrhaft vorbildliche Weltanschauung

dargetan, welche sich in diesem reifsten Werke Ibsens am hellsten widerspiegelt.

Wenige Monate nach dem Erscheinen des Werkes, am 5. Mai 1887, fand die erste Aufführung im Berliner Residenztheater statt. Ihr Eindruck auf uns alle im Zuschauerraum war nachhaltig. Jeder hatte das Gefühl, vor einer gewaltigen geistigen Potenz zu stehen, mit der man sich so oder so auseinandersetzen müsse. Rosmers Wort von den Adelsmenschen, die er schaffen möchte, schlug zuerst ein und in der Tat war damit der tiefste Kern des Stückes erfaßt. Die Frage nach der Beschaffenheit der Menschen der Zukunft ist das Problem von „Rosmersholm", die Proklamierung der freudigen Adelsmenschen seine Beantwortung. Das Drama führt uns mitten in den Zeitkampf der sich befehdenden Weltanschauungen und eröffnet zugleich den Ausblick auf die Überwindung dieser Gegensätze durch eine höhere, edlere Lebensansicht, eben jene, welche Johannes Rosmer verkündet. Die „Wildente" war ganz in die Enge des Privatlebens hinabgetaucht. Dem Gesetz des Kontrastes treu, vertiefte sich der Dichter nun in „Rosmersholm", vor allem in die großen öffentlichen Fragen, die in allen Werken von „Brand" an bis zum „Volksfeind" eine immer ausführlichere Würdigung und breitere Behandlung fanden, in der „Wildente" scheinbar verschwanden, um sofort ihre glorreiche Auferstehung zu feiern.

Ein äußerlicher Umstand wirkte dabei mit. Nach einer Pause von elf Jahren war der Dichter im Sommer 1885 zum zweitenmal seit seiner freiwilligen Selbstverbannung in die norwegische Heimat gereist. Er fand mit Überraschung ein völlig verändertes Land, worauf ihn seine eifrige Zeitunglektüre wohl vorbereitet hatte, ohne doch den lebendigen Eindruck zu erreichen. Das war nicht mehr die Zeit des gemütlichen Stilllebens, wo die Politik für den Dichter den Kampf einiger Intriguanten um Einfluß und Rangstellung bedeutete, wie er dies im „Bund der Jugend" verspottet. Nun rangen im ganzen Land zwei starke, scharfgeschiedene Parteien miteinander und jeder nahm Stellung zu diesem Streit um die Grundsätze des öffentlichen, damit indirekt auch des privaten Lebens. Diese Erfahrung mußte auf den Poeten nach der tief schmerzlichen Stimmung der letzten Jahre eine sehr günstige Rückwirkung üben. Hier war Leben, Bewegung, Vorwärtsstreben, kein bloßes Vegetieren, das er früher mit bitterem Unmut verurteilt hatte. Es herrschte ein energischer

Widerstreit der Meinungen, aus dem sich das Bessere, Höhere entwickeln kann, indes die träge Ruhe bald zu geistlosem Versumpfen aller Fragen, unrettbarem Hinsiechen des öffentlichen Geistes führt. Ein im Winter nach dieser Reise geschriebenes Gedicht „Sterne im Lichtnebel" drückt die hoffnungsvollere Stimmung Ibsens aus, in der er an sein neues Stück ging. Noch gärt alles da oben in Norwegen chaotisch, aber der Dichter hegt Zutrauen zu diesem Lichtnebel;

„Ich glaub' er strebt nach dem Gesetz der Sammlung —
Lichtreicher Stern in seinem ersten Werden."

Dies Gedicht und die bald folgende Stockholmer Rede sollten genügen, um streng pessimistische Mißdeutungen des gleichzeitig entstandenen Dramas zu verhüten. Der Kampf als solcher konnte Ibsen nur sympathisch sein, ihn mit Zuversicht für die Zukunft seines Volkes erfüllen. „Sturmwetter habe ich immer geliebt," schrieb er im Frühjahr 1891 an seine Schwester nach Skien, die mir diesen Brief zeigte. Die Art des Kampfes aber widerte ihn auf das Tiefste an. Niedrige persönliche Gehässigkeiten, statt sachlicher Motive vorgebracht, riefen in ihm, wie er gesagt haben soll, den Eindruck hervor, als ob Norwegen nicht von zwei Millionen Menschen, sondern von zwei Millionen Hunden und Katzen bewohnt würde. Dem schwedischen Dichter Grafen Karl Snoilsky schrieb er am 14. Februar 1886, er sei jetzt ganz durch ein neues Schauspiel „in Anspruch genommen, das mir lange im Kopf herumgegangen ist und für das ich auf der norwegischen Reise eingehende Studien gemacht habe." Und am 2. Oktober 1886 teilt er dem Verleger mit: „Dieses Stück ist als die Frucht von Studien und Beobachtungen zu betrachten, die ich vorigen Sommer während meines Aufenthaltes in Norwegen zu machen Gelegenheit hatte." Diese Art der Polemik in politischen (neuestens leider ebenso in künstlerischen) Dingen, hat sich ja auch in anderen Staaten eingebürgert. Es bedarf durchaus keiner tiefgehenden Kenntnis nordischer Verhältnisse, um den Kampf zwischen Mortensgårds „Blinkfeuer" und Krolls „Amtszeitung" zu begreifen. Der Ekel vor solcher Methode den Zwist auszutragen, treibt in allen Ländern die weniger derb organisierten, feinfühligeren Naturen von dem Felde der aktiven Politik. Während die Meisten sich begnügen, diesem unschönen Parteiwesen unwillig den Rücken zu kehren, wird es für Ibsen zum Anlaß, auch den Grundsätzen der Frakti-

onen, die sich mit so erbärmlichen Mitteln zu realisieren suchen, schärfer nachzuspüren, sie einer tiefbohrenden Kritik zu unterwerfen. Die überraschenden Resultate, zu denen er gelangt, nötigen ihn innerlich, sich jetzt ebenso von der Bewegungspartei, wie früher von den Konservativen loszusagen und sein eigenes Zukunftsprogramm aufzustellen.

Dies geschieht in „Rosmersholm". Die hier verkörperten Ideen sind nicht erst an der Schwelle des Greisenalters in dem Poeten erwacht. Sie haben sich lange in ihm vorgebildet und tauchen bereits seit „Brand" wiederholt in seinen Werken auf. Jener Widerwille gegen die Parteistreitigkeiten in der Heimat bot nur den letzten, äußeren Anstoß, der sie im Geist des Dramatikers klar und zur Tat werden ließ. Von besonderem Interesse ist in dieser Beziehung ein Brief Ibsens vom 20. Dezember 1870 an Brandes: „All das, wovon wir bis Dato leben, sind ja doch nur die Brosamen von dem großen Revolutionstisch des vorigen Jahrhunderts, und diese Kost ist nun lange genug wiedergekäut worden. Die Begriffe verlangen nach einem neuen Inhalt und nach einer neuen Erklärung. Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit sind nicht mehr dieselben Dinge wie zur Zeit der seligen Guillotine. Dies ist's, was die Politiker nicht verstehen wollen und darum hasse ich sie. Die Menschen wollen nur Spezialrevolutionen, Revolutionen im Äußerlichen, im Politischen usw. Aber das sind lauter Lappalien. Worauf es ankommt, das ist die Revolutionierung des Menschengeistes." Daran arbeitete Ibsen mit Erfolg, denn es erweist sich zum guten Teil als sein Werk, wenn die heutige Generation aufgehört hat, bloß vom Vätererbe zu zehren, wenn sie die Gedanken neuer Männer, ja ihre eigenen zu denken wagt. Ihm selbst wurde es nicht leicht, sich von diesen veralteten Parteischablonen zu befreien. Er blieb lange ein Kind des Revolutionszeitalters mit seinem unbedingten Streben nach Selbstherrlichkeit des Individuums, nach schrankenlosem Geltendmachen der eigenen Persönlichkeit. Alles Solidarische war ihm verhaßt, jeder staatliche Zwang ein Greuel, noch im „Volksfeind" denkt er so. „Rosmersholm" erscheint auch deshalb besonders bedeutsam, weil der Dichter sich von jener Richtung auf grenzenlose Überschätzung der persönlichen Selbständigkeit und Unabhängigkeit von jedem fremden Faktor freizumachen beginnt, ein Prozeß, der sich in der „Frau vom Meere" vollenden sollte.

Auch die erste Anregung für die Gestalt der Ellida wurde ja auf dieser norwegischen Reise gewonnen, die Ibsen nach den vier Jahren seines dritten italienischen Aufenthaltes antrat und von der er, ebenfalls zum drittenmal, nach München zurückkehrte, um dort weitere sechs Jahre zu verbringen. Nach längerem Verweilen an dem entzückenden Strand von Molde besuchte Ibsen die alte Krönungsstadt Trondhjem; in der Rede an die Arbeiter, die er dort am 14. Juni 1885 hielt, finden sich Sätze, die für mich bereits das Programm von „Rosmersholm“ deutlich enthalten: „Hier ist viel zu tun, ehe man von uns sagen kann, wir hätten wirkliche Freiheit erreicht. Aber ich fürchte, unsere Demokratie von heute wird diese Aufgaben nicht zu lösen vermögen. Es muß ein adeliges Element in unser Staatsleben, in unsere Regierung, in unsere Vertretung und unsere Presse hineingeführt werden. Ich denke natürlicherweise nicht an den Geburtsadel, auch nicht an den Geldadel, nicht an den Adel der Wissenschaft und nicht einmal an den Adel der Fähigkeit, der Begabung. Aber ich denke an den Adel des Charakters, an den Adel des Willens und der Gesinnung.“ Vom November 1885 bis September 1886 entstand das Stück, in dem Johannes Rosmer diese Grundsätze aufstellt. Die Niederschrift hatte erst „tief im Juni ernstlich begonnen. Die Eindrücke, Erfahrungen und Beobachtungen meiner norwegischen Reise haben lange störend auf mich eingewirkt. Und erst nachdem ich zu voller Klarheit über das Erlebte gekommen war und die Schlußfolgerungen daraus gezogen hatte, konnte ich daran denken, die Ausbeute in eine Dichtung umzusetzen“, schrieb Ibsen an Brandes am 10. November 1886 und fügte hinzu, er habe seinen Landsleuten nie innerlich fremder, abgestoßener, unangenehmer berührt gegenübergestanden, aber er gebe trotzdem die Hoffnung auf wirklichen Kulturinhalt in wirklicher Kulturform nicht auf. Am 23. November 1886 erschien „Rosmersholm“. Sogleich kam es deutsch, 1889 englisch, 1892 holländisch, 1893 französisch, 1894 italienisch und russisch heraus. Wieder brachte Bergen die überhaupt erste Aufführung, schon am 17. Januar 1887, am 18. März folgte Göteborg als erste schwedische, am 6. April Augsburg als erste deutsche Bühne, am 12. April Christiania, am 15. April Stockholm, erst am 28. November Kopenhagen mit Lindbergs Truppe im Dagmartheater. Das Berliner Residenztheater gab das Schauspiel in Direktor Annos

Inszenierung 25 Mal, Emanuel Reicher und Charlotte Frohn zeichneten sich als Johannes und Rebekka aus; dort kam das Stück 1890 ins Lessingtheater, 1899 ins Deutsche Theater. In London wurde „Rosmersholm" am 23. Februar 1891 im Vaudeville-Theater zuerst gespielt, in Wien am 4. Mai 1893 im Deutschen Volkstheater (wo ich dieselbe starke Wirkung wie in Berlin bemerkte, die auch bei der Wiener Wiederaufnahme am 21. September 1905 sich einstellte), neuerdings am 2. Juni 1893 in London, in Paris am 4. Oktober 1893 vom Oeuvre, (wiederholt im Februar 1894, am 22. Januar 1898, vier Mal im Oktober 1902, am 14. März 1904), Lugné-Poë fügte es mit fünf anderen Stücken Ibsens seinem Wanderrepertoire ein, im selben Jahr noch in Belgien und Holland, im Herbst 1894 in Skandinavien, vom 25. bis 30. März 1895 in London. Tschechische Aufführungen sind nachweisbar. Am 15. November 1905 nahm das „Nationaltheater" in Christiania das Stück in den Spielplan auf, in dem es in drei Wochen 6 Mal erschien. Im Herbst 1905 trat Eleonore Duse zuerst in Triest, Mailand und Turin (22. November) als Rebekka West auf. In England war das Stück so bekannt, daß 1894 in Newcastle on Tyne eine Predigt darüber, wie im gleichen Jahr über „Hedda Gabler" und „Baumeister Solneß" gehalten wurde. Auch Ehrhard nennt es „le chef-d'oeuvre d'Ibsen". Freilich behielt der Plan nicht die Einfachheit der ersten Konzeption. Von einem Spiegelbild der politischen Kämpfe hatte sich die Idee gleich zu einer Darstellung der in Fehde liegenden Weltanschauungen und ihrer Folgen erhoben. Als es zur Ausführung kam, interessierten die beiden Träger der Handlung den Dichter so stark, daß der individuelle Konflikt ebenbürtig neben den prinzipiellen trat, ja daß die reiche Ausgestaltung der Hauptpersonen für manche Beschauer das Hauptthema verdeckt.

Den Autoritäten, die, wie der Propst im „Brand", wie Pfarrer Manders in den „Gespenstern", der Stadtvogt im „Volksfeind" und Rektor Kroll in „Rosmersholm" unbedingte Unterwerfung des Einzelnen unter die allgemeine Sitte, die überlieferten Ansichten und die behördlichen Meinungen fordern, war Ibsen stets feindlich entgegengetreten. Nun kehrte er sich auch gegen jene, welche lediglich ein Gesetz kannten, die eigene Natur und den eigenen Willen, jetzt zeigte er zum erstenmal die verderblichen Konsequenzen rücksichtsloser Selbstbehauptung des durch keinen Glauben gehemmten Einzelnen.

Ein Glaube bedeutet zugleich eine Verpflichtung, der Glaubenslose kennt auch keine Verpflichtungen. Der religiöse Glaube vermag allerdings durch den Glauben an eine Sache, etwa an die Entwicklung der Menschheit ausreichend ersetzt zu werden, aber der allein lebt sittlich, der ein Höheres außer sich kennt, in dessen Dienst er sich stellt. Wer sich als Selbstzweck erscheint, ist unsittlich und wird so handeln. Dieser Grundsatz einer neuen Moral scheidet „Rosmersholm" von den früheren Werken Ibsens. Nicht bloß kleine Naturen wie Gregers Werle, die in sich selbst nicht Halt genug finden, auch große Charaktere voll Willensenergie wie Rebekka West sollen sich dem Gebot unterwerfen, ein anderes, ein Fremdes zu kennen, dem sie zu dienen berufen sind. Das bedeutet, sich nicht mehr von allen anderen unabhängig, sondern als Glied einer großen Kette fühlen, das sich Zwecken unterzuordnen hat, die über sein Einzeldasein hinausreichen.

Rebekka erging es wie Peer Gynt. Sie verwechselte die rechte Losung: „Sei dir selber treu" mit dem verwerflichen Wahlspruch der Trolle: „Sei dir selbst genug." Sie wollte ihren Willen, mochte darüber brechen, was brach. Diese energische, aktive Natur leitet natürlich die äußere Aktion des Stückes, jede Entscheidung wird durch sie herbeigeführt. Der weichere, minder zum Handeln geneigte Johannes Rosmer tritt neben ihr zurück, er nimmt erst die zweite Stelle in unserem Interesse ein. Das springt bei der Aufführung noch deutlicher als beim Lesen hervor. Und doch erlangt gerade die stillere, scheinbar ganz unter dem Einfluß der willenskräftigeren Frau stehende Natur, die Oberherrschaft über Rebekka, ohne danach zu begehren. Es liegt eine eigentümliche Ironie darin, daß Rebekka West, die mit der Absicht ins Haus kam, den Pastor Rosmer sich untertan zu machen, ihren Willen ihm aufzudrängen, schließlich, als sie das Ziel erreicht hat, das ihr vorschwebte, entdeckt, ihr Wille sei freilich der seine geworden, — weil sein Wille den ihren bei ihr selbst verdrängte. Die Situation erinnert an das köstliche Nestroysche Wort: „Ich hab' einen Gefangenen gemacht, aber er laßt mich nimmer aus."

Wie Rektor Kroll und Peter Mortensgård die politischen Gegensätze der beiden um die Herrschaft ringenden Parteien verkörpern, so Rosmer und Rebekka die sozialen Schichten, deren gründlich verschiedenen Lebensbedingungen diese Kämpfe entspringen. Mit oft

bewährtem richtigen Blick für die Erfordernisse der Bühne wählte Ibsen zur Veranschaulichung des Widerstreites zwei Extreme. Äußerste Ausläufer der gesellschaftlichen Gliederung nach oben wie nach unten, in denen sich der vorhandene Gegensatz besonders eindringlich ausprägt, jedoch keine vereinzelten Ausnahmen, zu weit entfernt von dem Lebenslos der Mehrzahl, um mitfühlendes Verständnis zu erwecken. Johannes ist ein Sprößling des uralten Geschlechtes der Rosmer auf Rosmersholm, der seit Jahrhunderten angesehensten Familie der Gegend. Ibsen selbst gibt an, Rosmersholm sei „ein alter Herrensitz in der Umgebung einer kleinen Fjordstadt im westlichen Norwegen". Die (nach Halvorsens Tod von Konow fortgesetzten) Einleitungen zu der Kopenhagener Gesamtausgabe sagen, der Dichter hatte speziell den alten Stammsitz Moldehof bei Molde vor Augen. „Priester und Offiziere. Hochangesehene Beamte. Korrekte Ehrenmänner alle zusammen", das sind Johannes' Ahnen. Sein Vater war Major, er selbst Pastor. Das Haus der Rosmer ist ein wohlgefugtes, auf sicheren Grundlagen ruhendes. Ein konservativer Zug waltet hier naturgemäß vor, wo jeder den festesten Schutz vor den Stürmen des Lebens nicht in einer isolierten Fechterstellung zu suchen braucht, sondern in dem Anschluß an die Traditionen seines Geschlechtes findet. Ein Rosmer: das bedeutet ein Mann, dem alle das günstigste Vorurteil entgegenbringen und der schon Arges verüben muß, um der ihm unwillkürlich gezollten Achtung verlustig zu gehen. Ein solches Bewußtsein altüberlieferter Familienehre stärkt den Mut jedes einzelnen und läßt es als Pflicht erscheinen, den oft bewährten Grundsätzen und Lebensansichten der Ahnen treu zu bleiben.

Rebekka kommt hoch oben aus dem Norden her, aus Finnmarken. Die Familie Gamvik, der sie entstammt, gibt sich als Gegenstück der Rosmer. Sie wurzeln nicht seit undenklichen Zeiten mit allen Fäden ihres Daseins in einem bestimmten Boden, sie fühlen sich nicht an die Scholle gebunden. Der blinde Zufall schleudert sie hin und her, wie sie bald da, bald dort eher Aussicht auf Fristung der Existenz erhaschen. Rosmers Lieblingsbeschäftigung bildeten — auch dies ist bezeichnend — heraldische Studien; den Gamviks blieb im Ringen mit der Not des Lebens keine Zeit, sorgsame Stammregister zu führen. Was liegt daran zu wissen, ob der Urahne hinter diesem Zaun oder jener Hecke ein nur an Plagen

reiches Leben endete? Die Gamviks gehören zu den Leuten aus den Niederungen der Gesellschaft, denen jeder Bessergestellte mit Scheu und Mißachtung begegnet, gern bereit, das Schlimmste von ihnen am ersten zu glauben. Nur zögernd und mißtrauisch würde sich selbst dem Begabtesten aus ihrer Mitte der Kreis der höheren Stände öffnen, von denen die Vorbedingungen seiner Herkunft ihn scheiden. Ein Rosmer behauptet am leichtesten seine Stellung, indem er sich auf seine Abstammung stützt, ein Gamvik kann am ehesten Ansehen erlangen, wenn er es versteht, seine Abstammung vergessen zu machen. Darin präzisiert sich der volle Unterschied ihrer Lebensbahnen. Wo der Patrizier bloß das Erbe früherer Generationen zu wahren braucht, muß der Plebejer sich mühsam den Pfad durchs Leben selbst bahnen. Keine Hand streckt sich ihm hilfreich entgegen, wenn er die Stufen zur Höhe emporzuklimmen sucht. Die oben im Sonnenlicht stehen, trachten vielmehr den kühnen Eindringling wieder hinabzustoßen in Dunkelheit und Nacht. Er gilt als Unreiner, als Paria. Strauchelt er und sinkt wirklich in den Morast zurück, dann jubeln die Pharisäer, es habe sich wieder bewährt, daß nur erbgesessener Besitz mit dem nötigen moralischen Fond ausstatte.

Rebekka entstammt einer ehebrecherischen Verbindung, wuchs aber ohne Kenntnis davon auf, daß ihre Mutter den Verführungskünsten des Bezirksarztes erlegen war. Der rücksichtslose, rauhe Mann verstand es, weibliche Herzen an sich zu fesseln, obgleich oder vielleicht gerade weil er nichts als Befriedigung seiner egoistischen Triebe suchte. Dr. West ist ein „freigewordener Mann“. Atheist, Anhänger der Naturwissenschaften, im Besitz starker Begabung, völlig ungehemmt von moralischen Bedenken, ein Mensch, „jenseits von gut und böse“, dem ungehemmtes Ausleben seines Ich über alles geht. Lägen nicht Gerichtsakten über ähnliche Fälle vor, man möchte die hochgradige Verkommenheit dieses gebildeten Scheusals schlankweg für unmöglich erklären. So schrieb ich vor Jahren und als Geschworener war es mir dann bestimmt, in einem nicht unähnlichen Falle das Recht zu finden. Die im Dialog verschleiert angedeutete Tatsache lautet in brutaler Kürze: West verführte erst Frau Gamvik und achtzehn Jahre später die Frucht dieses Verhältnisses, seine Pflegetochter Rebekka. Dies Faktum, dessen Gräßlichkeit die drohende Geschwisterehe in den „Gespenstern“ noch weit übertrifft, steht in unklarem Zwielicht drohend im Hintergrund der

Handlung. Der Frevel wider die Natur wird, obwohl von höchster Bedeutung für die Katastrophe des Dramas, so schwankend angedeutet, daß die Zuschauer die darauf bezüglichen Anspielungen, die sie verstehen müßten, um Rebekkas unerwartetes Tun zu begreifen, teils gar nicht merken, teils nicht recht wissen, was von diesen halben Worten zu halten sei. Das ist der schwere technische Fehler, an dem „Rosmersholm" krankt.

Rebekka, beim Tode ihrer Mutter noch ein Kind, wurde von Dr. West zu sich genommen. In seinem Hause wuchs sie auf als ein Wesen nach seinem Ebenbilde: klug, belesen, vorurteilsfrei bis zum äußersten, entschlossen und unternehmend, bereit, sich gegen jeden Widerstand durchzusetzen, nichts wollend als ihren Willen. Es gelang ihm sie dahinzubringen, daß sie jenes Verhältnis, in welches er später zu ihr trat, kaum als etwas Anstößiges empfand. Rebekka hing an dem alternden Mann, pflegte den Kranken und harrte bis zum Ende bei ihm aus, obwohl seine Armut ihr bekannt war. Die faszinierende Macht, die West über sie wie über ihre Mutter ausgeübt, ging als Erbteil auf sie über. Seine Bücherkiste vervollständigt ihre geistige Ausrüstung für den Kampf ums Dasein. „Wen könnten Sie nicht behexen, — wenn Sie es darauf anlegen", diese Worte Krolls bestätigen sich an ihm selbst, seiner Schwester Beate und seinem Schwager Johannes. Alle beugt das Mädchen unter die Gewalt ihrer Persönlichkeit, niemand entzieht sich dem von ihr ausstrahlenden, dämonischen Zauber. In ihrer früheren Selbstgewißheit würde die Kunde, Dr. West sei ihr Vater, etwa aus seinem eigenen Munde, lange nicht so stark auf Rebekka einwirken, als wenn sie dies von Kroll zu einer Zeit erfährt, wo das Gebäude ihrer Weltanschauung bereits bedenkliche Risse und Sprünge aufweist. Jetzt erschüttert die ungeheuere Post es wie ein Erdbeben und krachend stürzt es zusammen. Der letzte entscheidende Stoß trifft um so nachdrücklicher, weil die täppischen Hände, die den Angriff lenken, den tatsächlichen Zusammenhang gar nicht ergründeten; Kroll weiß nicht, wie schwer Rebekka unter seiner Nachricht leiden muß, eben deshalb leuchtet ihr mit schreckensvoller Klarheit ein, er spreche wahr. Mit Mühe faßt sie sich soweit, um ihm das Schlimmste notdürftig zu verbergen, das ihre ungeheuere Erregung fast schon verriet. Unter dem Eindruck dieser fürchterlichen Erkenntnis, durch die sie ihr Selbst plötzlich in weit ungünstigerem

Lichte sieht, rafft sie sich zu dem Geständnis auf, mit dem sie Rosmers Abscheu freiwillig auf sich lädt, dem Einbekenntnis, daß sie es war, „die lockte, — die dahin kam, Beate auf den verworrenen Weg hinauszulocken, — auf den Weg, der zum Mühlbach führte".

So wird Rebekkas Vergangenheit erst im dritten Akt enthüllt, während man in den beiden ersten im Unsichern tappt. In „Rosmersholm" herrscht wieder die auch in den beiden nächsten Dramen beibehaltene analytische Methode. Wir wollen hier nicht die prinzipielle Frage aufwerfen. Es fragt sich für uns bloß, ob ein bestimmter Stoff nach dem ihm innewohnenden Stilgesetz die analytische Form (trotz aller Vorzüge der synthetischen) gebieterisch fordere, wie es am markantesten beim „König Ödipus" zutrifft. In der Tat muß man gestehen, daß für „Rosmersholm" nach seinen eigentümlichen Bedingungen diese Behandlungsart nicht allein geeigneter, daß sie die einzig richtige ist. Es scheint ja im ersten Augenblick recht verlockend, etwa den Inhalt der gegebenen vier Aufzüge in Aktion umgesetzt und auf fünf so verteilt zu sehen, daß die beiden ersten uns die Ehe Rosmers schilderten. Der erste Akt müßte uns mit der Vorgeschichte Rebekkas, die sich auch in den erweiterten Rahmen des Stückes nicht einbeziehen ließe, vertraut machen, zeigen, wie sie durch Kroll in das Haus Rosmers gelangt und sogleich dessen Gattin für sich gewinnt. Der zweite würde uns vorführen, wie sich zwischen Rosmer und Rebekka eine geistige Ehe anspinnt und wie Beate zu dem Entschluß gelangt, der glücklicheren Rivalin, deren Berechtigung sie neidlos anerkennt, das Feld zu räumen, um dem geliebten Gatten durch ihren Tod jenes Glück zu ermöglichen, welches sie selbst ihm nicht gewähren konnte. Der dritte Akt würde den Inhalt der jetzigen beiden ersten, Rosmers Bruch mit Kroll, seine Werbung um Rebekka und deren Weigerung, kürzer zusammenfassen können, die beiden letzten wären den nun vorhandenen fast unverändert gleich, nur dürfte Rebekkas Beichte etwas kürzer sein. Damit hätten wir ein bühnenwirksameres und leichter verständliches Stück als das uns vorliegende erhalten. So würde jeder tüchtige Theaterpraktiker sich des Erfolges sicher den Stoff zurechtschneiden, man könnte auch sagen zurechtschneidern. Ibsen arbeitete anders und er tat gut daran, denn weit mehr als „Rosmersholm" dadurch als Bühnenwerk (alten Stils) verlor, gewann es als Dichtwerk (neuen Stils) und dieser Gesichtspunkt muß doch als der entscheidende festgehalten werden!

In der Tragödie vollziehen sich die Konsequenzen der großen Willenswandlung Rebekkas, die in das Haus trat, um alle ihrem Willen zu unterjochen und als ihr dies gelungen, plötzlich die Entdeckung macht, sie habe, während sie Rosmer ihre Seele einimpfte, zugleich die seine in sich aufgenommen. Die Rosmersche Lebensanschauung hat ihre Überwinderin bezwungen. Johannes Rosmer ist, wenn unser Schauspiel beginnt, ein ganz anderer Mann, als vordem der fromme, den Traditionen seines Geschlechtes gehorchende Pfarrer, und Rebekka ähnelt wenig mehr der landstreichenden, heim- und gewissenlosen Erbin der Westschen Bücher und Gedanken. Beide Naturen wurden in jahrelanger Gemeinschaft eine durch die andere umgestaltet, ja bis in ihr Gegenteil verändert. Wie dies allmählich schrittweise vor sich ging, so daß keiner den führenden Einfluß des andern merkte, der bei Rebekka ein gewollter, bei Rosmer ein unbewußter war, vermöchte nur der Roman darzustellen, der bei jeder einzelnen Phase zart abgestufter Übergänge mit liebevoller Detaillierung verweilen darf, wo das Drama sich mit einigen breiten Pinselstrichen, Abbreviaturen der Natur begnügen muß. Ibsen bietet in „Rosmersholm" ein psychologisches Drama par excellence und ein solches kann am ehesten in analytischer Form seine Aufgabe erfüllen. Darum beginnt der „Hamlet" nicht etwa mit dem Emporkeimen ehebrecherischer Liebe Gertrudens zu Klaudius, woraus der Mordplan gegen den König erwuchs, sondern das Stück setzt ein wie Rosmersholm, wenn alles Tatsächliche schon vorbei, selbst Wahl und Hochzeit des neuen Herrschers bereits erledigt sind, und so Platz bleibt, die allmählige Enthüllung des Geschehenen und die Rückwirkung dieser Entdeckung auf Hamlets Gemüt etwas breiter auszumalen. Komplizierte psychologische Prozesse lassen sich auf der Bühne im Rahmen eines Theaterabends nur auf zwei Weisen darstellen: entweder auf dem Wege des analytischen Dramas oder durch eine derartig gedrungene Konzentration der Vorgänge, daß die Dauer der Handlung bloß vierundzwanzig oder achtundvierzig Stunden umfaßt wie in „Sappho", in „Des Meeres und der Liebe Wellen", wo die Schnelligkeit der Aufeinanderfolge der Ereignisse auch die Beschleunigung der psychologischen Entwicklung, das Überspringen von Zwischenstadien naturgemäß erscheinen läßt. Zustände, welche sich Monate, Jahre lang hinspinnen, bis sie zu einer durch Zeit und Umstände mitbedingten Charakteränderung führen, sind im Drama

nur analytisch oder gar nicht zu verwenden, deshalb mußte Ibsen für „Rosmersholm“, wie später für die „Frau vom Meere“ und „Hedda Gabler“ jene Form wählen, welche er diesen Stoffen gab. Versucht ein bloßer Bühnenpraktiker (z. B. Ohnet im „Hüttenbesitzer“) ein solches Thema in der Form des synthetischen Dramas zu veranschaulichen, dann bleibt ihm lediglich eines übrig: die Seelenwandlung der Heldin in den Zwischenakt zu verlegen, also überhaupt nicht darzustellen. Der technische Fehler, an dem „Rosmersholm“ leidet, haftet nicht der analytischen Form als solcher an, sondern nur der Vorliebe Ibsens für mystisch verschwommene Nebelbilder, die hinter den handelnden Personen auftauchend, ihr Tun beeinflussen.

Die unnatürlichen Beziehungen Wests zu Rebekka müßten, wird derlei überhaupt zu Motiven der Handlung gemacht, in einer für jeden Zuschauer verständlichen Weise gekennzeichnet sein. Das über Rebekkas Vorgeschichte lagernde Halbdunkel bildet das schlimmste Gebrechen des Schauspiels. Es widerspricht auch der vollen Offenheit, mit der sie und Johannes vor dem Sterben sich ihre Seelen erschließen. Johannes behielt nichts zurück, gar nichts, selbst nicht das Eingeständnis, er habe manchmal geahnt, Rebekka besitze etwas wie eine Vergangenheit, doch ohne daran zu glauben. Rebekka meint, sie wolle ihm „auch dies gleich sagen“, wenn er es verlange. Rosmer entgegnet: „Nein, nein! Nicht ein Wort will ich wissen.“ Beides ist charakteristisch. In Rebekkas Seele schlummert stets noch ein Letztes, Geheimstes, woran sie selbst kaum zu rühren wagt, Rosmer flieht vor den drohenden Enthüllungen. Er kann alles vergeben, aber er vermag es nicht anzuhören. Die schwache Güte, die sein Leben verdarb, kommt da über ihn. „Was es auch sei, ich habe Vergessen dafür,“ ruft er. „Aber ich nicht.“ Rebekka wurde jetzt so streng gegen sich, als sie früher nachgiebig war und wie sie vordem Beate in den Mühlbach trieb, jagt sie nun sich selbst in den Tod. Für Rosmer und Rebekka bleibt in dieser Welt keine Vereinigung möglich. Zwischen ihnen steht drohend und warnend das Gespenst Beatens. Erst wenn sie beide zu den bleichen Schatten gehen, ist die dunkle Mahnerin beschworen. Nur im Augenblick des Todes können sie das höchste Glück, das Gefühl völliger Vereinigung genießen. Dies in sich tragend, werfen sie sich in die Fluten des Mühlbachs. „Die selige Frau nahm sie.“

Dies Schlußwort der Frau Helseth enthält weit mehr Wahrheit, als die abergläubische Sprecherin hineinlegt. In der Tat, die Tote rächt sich an den Lebenden und zieht diese unerbittlich sich nach. An Beate geschah ein Mord. Rebekka vollführte ihn, aber Johannes fühlt, er sei durch seine Passivität ein wenn gleich unbewußt Mitschuldiger gewesen. Wer in dieser Schlußszene unterliegt, das ist der Geist des Dr. West, von dem sich Rebekka endgültig freimacht, indem sie für Rosmer und mit Rosmer stirbt. Ihr Tod wird ihr Triumph, aber auch der Triumph einer neuen Weltanschauung, die höher steht als die der Freigewordenen und als jene der Autoritätsgläubigen.

Das bleibt der „Rosmersholm" Atem und Leben verleihende Grundgedanke, von den beiden sich befehdenden Weltanschauungen unserer Zeit sei kein Heil zu erwarten, die eine wie die andere führe zu schlimmen Endergebnissen. Das unbedingte Festhalten am Althergebrachten, das Fußen auf der Autorität, die Ablehnung der Emanzipationsbestrebungen der unteren Stände, die Kroll vertritt, bedeutet die Herrschaft der Beamten des Staates und der Kirche, die künstliche Unmündigkeit des Volkes als Ganzen und jedes Einzelnen, die Vernichtung der freien und selbstbewußten Persönlichkeit. Daß Ibsen den (konservativen) Standpunkt Krolls verwirft, kann nicht überraschen. Mit vollendeter Kunst wird dargetan, durch diese stete Verweisung auf die Autorität, der man sich fügen und an die man sich anlehnen müsse, sei eine ursprünglich mit großen Gaben ausgerüstete und zu Hohem berufene Kraft gleich jener Rosmers gelähmt und entnervt worden, in zaghafter Rücksichtnahme auf die Traditionen der Familie, die Ansichten der Freunde. Doch mit ebenso schonungsloser Hand zieht der Dichter von den Auswüchsen des individualistischen Freiheitsstrebens die bergenden Schleier. Er wagt es, unbeirrt durch das Geschrei des „hohen Klerus des Atheismus", wie Heine so treffend sagte, entschlossen die Wahrheit darzutun, Wissen allein verleihe noch keine Sittlichkeit, im Gegenteil, der von Vorurteilen Freigewordene sinke, in dem Maß als seine positiven Kenntnisse sich steigern, nur zu leicht zum negativsten Standpunkt der Moral, zum sittlichen Nihilisten und Cyniker herab. Wer nichts kennt als sich selbst, dem dient das größere Wissen lediglich als gefährlichere Waffe im rücksichtslosen Kampf gegen alles, was sein Behagen beeinträchtigen könnte. Wissen ist Macht, gewiß, aber

Milde, Güte, Aufopferung, kurzum Sittlichkeit, das alles ist Wissen an und für sich leider noch nicht.

An Rebekka erkennen wir dies. Bei Dr. West lernte sie viel, darunter auch die herkömmliche Scheinmoral verachten, aber alles, was sie erfuhr, war lediglich zerstörend. Der Kinderglaube, den sie wohl vordem hegte, wurde freilich zu nichte, doch nichts Besseres, nicht einmal etwas Gleichwertiges vermochte ihr Erzieher an seine Stelle zu setzen. Rebekka pflegte den kranken Mann nicht im Einklang, sondern im Widerspruch mit alledem, was sie bei ihm gelernt, ein Rest der alten Weltanschauung, ihrer christlichen Jugenderziehung, bestimmte sie unbewußt. Nach seinem Tode tritt sie in die Welt, ausgerüstet mit seinen Lehren, dem neuesten Evangelium. Sie glaubt nicht mehr an Jenseitiges, bloß an Diesseitiges. Auch diese neue Religion ist eine Lehre der Liebe, jedoch der Selbstliebe; der Glaube an ein höheres Wesen wurde aus ihr gestrichen und durch den Glauben an sich selbst als höchstes Wesen ersetzt. Wer aber an sich und nur an sich glaubt, ist im praktischen Handeln allen anderen durch seine rücksichtslose Energie überlegen; während sie sich durch Rücksichten verschiedenster Art gehemmt und gefesselt sehen, vermag er kühn und frei gerade auf sein Ziel loszuschreiten, da dieses jedoch bloß ein selbstisches sein kann, steht er moralisch weit niedriger als jene, welche er faktisch beherrscht und lenkt. Rebekka setzt sich ebenfalls ein solches eigennütziges Ziel. Der Pastor Rosmer zieht ihre begehrlichen Blicke auf sich, sie will ihn besitzen, ganz und für immer. Der Wunsch scheint toll, wahnwitzig. Rosmer ist verheiratet und Geistlicher. Eine Verbindung zwischen ihm und der Adoptivtochter Wests liegt in jeder Beziehung außerhalb des Bereiches der Möglichkeit, aber für den entschlossenen, festen Willen gibt es keine Unmöglichkeiten. Rebekka fragt sich: Was muß geschehen, damit Johannes Rosmer mein wird? Er müßte seine ganze Lebensanschauung ändern, sein Christentum und vor allem seinen Predigerberuf aufgeben, ein Freigewordener werden wie sie und außerdem müßte Beate aus dem Wege. Und sie antwortet sich: Es wird geschehen, denn ich will es.

Rebekka erzwingt tatsächlich ihren Willen. Schritt um Schritt gelangt sie dahin, wohin sie kommen wollte. In Rosmers Haus findet sie Zutritt durch Kroll, in Rosmers Herz weiß sie sich ebenso geschickt zu stehlen wie gleichzeitig in das Herz seiner Frau. Ulrik

Brendel hatte ihr vorgearbeitet. Sie braucht die Gedankenfäden nur dort wieder anzuknüpfen, wo sie bei der rohen Entfernung des geliebten Lehrers durch den Vater des Knaben abgerissen wurden. Das muß betont werden, weil es beweist, Johannes sei mehr als eine willenlose Puppe in ihrer Hand. Rebekkas Ansichten rufen Jugenderinnerungen in ihm wach. Er war schon damals auf einem den Traditionen seiner Familie widersprechenden Wege. Durch den ergrimmten Widerstand des Vaters eingeschüchtert, kehrte er um und ließ sich von diesem in das Pfarramt förmlich hineindrängen. Weil er sich stets vor dem energischen Willen des Majors beugen mußte, weil seiner Umgebung blinde Unterwerfung unter die Autorität als notwendig galt, wurde er unselbständig, fügsam, nachgiebig. Dabei lebte in seiner fortdauernden Anhänglichkeit für Ulrik Brendel immer eine geheime Sehnsucht nach dessen freieren Anschauungen in ihm fort. Vereinsamt hätte er sich aber nie zum Bruch mit den Überlieferungen seines Geschlechtes durchgerungen. Dazu bedurfte er einer Stütze von außen, eines befeuernden Genossen, der ihn antreibe und mit sich fortreiße; er findet ihn an Rebekka.

Fräulein Wests Macht über ihn wird so groß, weil sein innerstes Wesen ihr freudig entgegenkommt, weil er ihr Erscheinen als eine Erlösung und Befreiung nach langer geistiger Knechtschaft empfindet. Johannes Rosmer überragt seine neue Gefährtin an selbständiger Gedankenfülle ebenso sehr, als sie ihn an Willensstärke übertrifft. Rebekka hat sich, wie Kroll sagt, „einen ganzen Haufen neuer Gedanken und Ansichten angelesen", Kenntnisse erworben, die aber nur zum Wissen wurden, ohne ihr „ins Blut" überzugehen. Sie ist lange nicht so völlig über alle „Vorurteile" hinaus, als sie glaubt. Die weiblichen Schwächen blieben innerlich stets in ihr zurück und zeigen sich nicht bloß im Versuch, sich um ein Jahr jünger zu machen. Sie nahm in sich auf, was in jene Richtung paßte, in welche sie durch Dr. West gedrängt worden war, wie Johannes in die entgegengesetzte durch den Vater, aber sie blieb intellektuell ebenso unselbständig, wie der Pastor es war. Sie lebt von fremden Ideen. Sie hat ihr geistiges Kapital ererbt, aber nicht erworben. Da steht sie weit hinter Johannes Rosmer zurück, der sowohl mit den Idealen vergangener Zeiten, als mit den Tendenzen der strebenden Kräfte seiner Generation vertraut, sich bei keiner der beiden Ansichten beruhigt, seine harten Gedankenschlachten weiterkämpft, bis er sich

aus der Bedrängnis zu Licht und Klarheit durchringt, zu einer eigenen, die Einseitigkeiten der alten und der neuen Heilslehren überwindenden Auffassung. Rebekka gab dieser Entwicklung Rosmers bloß den Anstoß, Johannes gelangte viel weiter als sie ahnen konnte. Sie wollte ihn zu Wests Lehren von der Emanzipation des Fleisches hinüberführen, um ihn zu besitzen, fort von der finsteren Religiosität seiner Standesbrüder und er wurde selbst der Verkünder einer neuen Religion, der Religion der Menschheit.

Rosmer fand, was West nicht zu geben vermochte, weil er es nicht besaß: einen Ersatz für den verlorenen Kinderglauben, nicht in egoistischer Selbstvergötterung, sondern in einer neuen, erhebenderen Hoffnung, dem Glauben an ein schöneres, edleres Menschentum. Menschheitsdienst lautet Rosmers neue Religion. Er verwirft die düsteren Lehren, die das Fleisch kreuzigen und hassen, dem Menschen die Lebensfreudigkeit rauben. Er verwirft aber nicht minder die materialistische Gier, das Fleisch in zügelloser Weise freizumachen, die Lust als Höchstes zu verkünden. Eine Lebensauffassung, die sich nur an die Sinne wendet und alle Ausschweifungen derselben im Gefolge hat, kann so wenig heilbringend sein als Bestrebungen, die nichts als den Geist kennen wollen und schließlich damit enden, auch diesen zu knechten und abzutöten wie den Leib. Und er findet die Lösung. Die alte Lehre vermochte den in Knechtschaft gebundenen Menschen nicht die Freiheit zu geben, allein es genügt nicht, die äußeren Hemmnisse und Schranken zu beseitigen, um wahres Leben zu schaffen. Die neue Zeit darf nicht darin bestehen, daß, wie Kroll sagt, „wir alle miteinander in den Schmutz hinabgezogen werden, wo sonst nur das gemeine Volk zu gedeihen pflegt.“ Darüber hatte sich ja schon jener Brief Ibsens an Brandes und der unmittelbar darauf entstandene „Volksfeind“ geäußert. Der Menschheit dient man keineswegs durch die Erfüllung bloß sinnlicher Begierden der durch jahrhundertelangen Druck entwürdigten, der Tierheit nahegerückten Menschen wie sie sind, vielmehr durch das Bestreben, die eigene Generation und die folgenden zu höherem Menschentum emporzuheben.

In dieser Art beabsichtigt Rosmer Adelsmenschen zu erzielen, was nur geschehen kann, indem „ich die Geister frei mache und die Willen läutere“. Den Sinnen soll ihr Recht werden, wie dem Geist, und um dies zu erreichen, muß man die Sinne durch die

Freude adeln. Nicht rohe Genußsucht, Entfesselung der niedersten Triebe der Menschennatur liegt in Rosmers Absicht, sondern Erhöhung und Adelung ihrer Wünsche. Er will sie erlösen von dem Druck der Parteipäpste wie Kroll und Mortensgård. Nur die Anregung soll von ihm geboten werden, vollziehen muß jeder die Neugeburt in sich selbst. Er möchte seine Volksgenossen dazu bringen, sich eine eigene Ansicht über alle Dinge zu bilden und so „das echte Volksurteil im Lande schaffen". Die gehässige, niedrige Art, den Kampf auszufechten, widert ihn an. Er beabsichtigt mit adeligen Waffen statt mit unflätigen Schimpfworten und der geballten Faust zu streiten. „Das Glück für alle, — geschaffen durch alle" formuliert er sein Programm der Menschenliebe, die an Stelle der Gottesliebe einer-, der Selbstliebe andererseits treten soll. Er ward ein Renegat. So nennen ja die Parteileute auf beiden Seiten (deren Interesse erfordert, daß niemand sich unterfange, die einmal angenommenen Grundsätze einer reiferen Prüfung zu unterwerfen) jeden, der es wagt, seine geänderte Überzeugung offen zu bekennen, die Konsequenzen seines Denkens zu ziehen. Rosmer hat seinen politischen Glauben gewechselt, da seine neuen Anschauungen zweifellos den Radikalen weit näher stehen als den Konservativen. Er selbst erkennt dies an, denn er hält es für verdienstlich, daß durch die radikale Agitation bereits etwas mehr Selbständigkeit in die Volksmasse gedrungen sei, die vordem nur eine stumm gehorchende Herde war. Aber er fürchtet die Versumpfung der jungen Bewegung in einer starren, die edleren Bedürfnisse des Menschen zu wenig, seine tierischen Triebe zu sehr begünstigenden Parteiformel. In Johannes Rosmer konnte der Mann erwachsen, in dem der Wille und die Ideen sich einen, die jenes Reich begründen werden, von dem Julian Apostata träumte, das dritte Reich, wo Wahrheit und Schönheit, Christentum und Hellenentum nicht mehr Gegensätze, sondern emporgehoben sein sollen zu einer höheren Einheit. Rosmer erkennt mit gleich klarem Blick (wie Thomas Stockmann) die Schäden der Beamtenherrschaft und der Demokratie, deshalb wendet er sich gegen beide. Er ist ein radikaler Aristokrat und eben solche Adelsmenschen möchte er schaffen. Wenn er das kühne Werk nicht unternimmt, wenn er verzagt, ehe es zum Schlagen kam, so trifft Rebekka die Schuld.

Die gewöhnliche Auffassung, Rosmer sei nur ein willenloses Werkzeug in ihren Händen, ist grundfalsch; vielmehr erhebt sich sein

Gedankenflug in Sphären, von denen sie ihn ängstlich fernhalten müßte. Er ist als Denker ein wahrhaft unabhängiger, freier und origineller Geist, Eigenschaften, die Rebekka abgehen. Sie glaubt sich frei gemacht zu haben, und er hat sich frei gemacht: darin beruht der tiefste Unterschied zwischen ihnen. Mit ihrer Emanzipation verhält es sich wie mit ihren Kenntnissen: das alles ist etwas Äußerliches geblieben, ihr nicht in Fleisch und Blut übergegangen. Rebekka kennt die Schlagworte von der Gleichberechtigung der Geschlechter. Sie und Rosmer bemühen sich danach zu leben. Johannes sagt zu Kroll: „Und übrigens hat sie natürlicherweise vollständige Freiheit zu handeln, ebenso wie ich." Solche Gleichberechtigung kann sich aber erst dann verwirklichen, wenn auch auf diesem Gebiete die beiden polaren Gegensätze Mann und Weib aus ihrer einseitigen Beschränktheit heraustraten und aufgehoben erscheinen in der höheren Einheit Mensch. Johannes Rosmer erfüllt diese notwendige Vorbedingung, nicht so Rebekka. Sie blieb innerlich ganz das Weib, wie eine mehrtausendjährige Entwicklung es uns als angeblich unverrückbaren Typus hinterlassen hat, eine Mischung der anscheinend widersprechendsten und doch eng zusammengehörigen Eigenschaften, die letzten Endes auf zwei Haupt-Charaktertypen reduzierbar sind, die einzigen, deren Vorhandensein beim Weibe unsere traditionellen Anschauungen nicht bloß fördern, sondern fordern: die Geliebte und die Mutter. Rebekka wurde von Dr. West nicht zu einem Menschen der neuen Zeit erzogen, sondern zu einem Geschöpf, dessen wichtigste Aufgabe die Befriedigung der Sinneslust des Mannes sei. West brauchte keine Lebensgefährtin, sondern eine Zuhälterin, die außerdem auch seine Haushälterin sei, dazu machte er Rebekka. Er stirbt und sie steht allein. Da erblickt sie Rosmer und weit eher als ihr Herz fliegen die früh geweckten, stürmisch und leidenschaftlich in ihr herrschenden Sinne ihm zu in wilder, nur durch ihre große Klugheit verhüllter Begier. Im Kampf um seinen Besitz entwickelt sie alle Eigenschaften der Frau nach dem Herzen der alten Schule. Durch schlau berechnete Koketterie nimmt sie Kroll für sich ein, durch heuchlerische Freundschaft Beate, während sie diese zugleich mit katzenhafter Tücke aus Rosmers Herzen zu verdrängen trachtet. Wenn es Schlangen geben soll, die das arme, von ihnen zur Beute erkorene Kaninchen zuerst durch ihren Blick magnetisieren, daß es zitternd und hilflos, ohne an Flucht zu denken, der Gefahr entgegen-

stiert und ihr umso sicherer zum Opfer fällt, so überbietet Rebekka derlei Kriegskünste noch beträchtlich. Sie bringt es durch ihren dämonischen Einfluß sogar zu Wege, daß Beate freiwillig für ihre Feindin stirbt. Fräulein West vollführt diesen Meuchelmord (es ist nichts anderes) wieder auf echt weibliche Art. So schamlos fest wie bei ihrem Pflegevater ward der Wille bei ihr doch nicht. Sie möchte wohl, aber sie scheut sich zugleich vor dem, wonach sie sich sehnt. Als sie das Ganze später Johannes und dem Rektor erzählt, äußert sie: „Und dann gibt es doch auch zwei Arten Willen in einem Menschen, sollte ich meinen!“ Jedenfalls gab es in ihr zwei solche entgegengesetzte Strebungen; die ursprüngliche bessere Natur und ihr im Umgang mit Dr. West erworbener Charakter liegen miteinander im Kampfe. Wollen wir den Widerstreit tiefer an der Wurzel und prinzipieller erfassen, so können wir sagen: die Geliebte und die Mutter ringen in Rebekka. Alles Edle und Hohe in ihr, die Aufopferung, mit der sie den gelähmten, hinsiechenden West pflegend die schönsten Jugendjahre ungenützt verstreichen läßt, ihre Fürsorge für Rosmer, die sich endlich bis zu dem Entschluß, für ihn zu sterben, steigert, das sind die zum Durchbruch drängenden Mutterinstinkte. Alles Niedere und Schmähliche, was ihren Geist vergiftet und ihre Sinne in wüsten Taumel versenkt, so daß sie einen Mord, obgleich erbebend, in raffinierter Weise langsam wühlend ins Werk setzt, entspringt den Trieben der brünstigen Liebesleidenschaft. Beides liegt in ihrer Natur eng nebeneinander. Das Schönste und Hehrste der Welt, die Mutterliebe, hat zur Nachbarin und Gefährtin die bacchantische Raserei der Sinnengier, die bloß Befriedigung ihres Begehrens kennt, was immer dabei vernichtet werde. „Ich wollte Beate weg haben! Auf eine oder die andere Weise. Aber ich glaubte doch niemals, es würde gleichwohl dahin kommen. Bei jedem Schritt, den ich nach vorwärts versuchte und wagte, war es, als schrie etwas in mir: Nun nicht weiter! Keinen Schritt weiter! — Und dann konnte ich es doch nicht sein lassen. Ich mußte es versuchen, noch ein ganz kleines Stäubchen hin. Nur ein einziges. Und dann noch eines — und immer noch eines. — Und dann kam es. — Auf diese Weise geht etwas dergleichen vor sich.“ Der geheimnisvolle Reiz des Unerlaubten, der in jedem Menschen waltende Trieb zum Schlechten, verstärkt durch die Sophisterei der Leidenschaft, die sich im Kampf um den Besitz des geliebten Mannes

jegliches gestattet, drängt Rebekka mit übermächtiger Gewalt vorwärts, ob sie gleich manchmal ein Schauder vor sich selbst überläuft. Die Lehren von der Freiheit und Selbstherrlichkeit des Individuums verwirklicht das Mädchen nach Wests Anweisungen; Ibsen hat sie oft genug gepredigt, „Rosmersholm" enthält das Bekenntnis des Irrtums, der sich in der einseitig schroffen Hervorkehrung dieses Gesichtspunktes birgt.

Rebekka war, als sie in Rosmers Haus trat, die Stärkste, stärker als Beate und Johannes zusammen, denn damals hatte sie noch ihren „mutigen, freigeborenen Willen. Ich kannte keine Rücksichten. Kein Verhältnis, um von meinem Weg abzuweichen." Sie erstrebte bloß Macht für sich, ohne jede Bedachtnahme auf andere. Da kam „diese wilde, unbezwingliche Begierde" über sie, die Leidenschaft für Rosmer. Zunächst erhöhte dies nur ihre entsetzliche Energie; sie muß Rosmer besitzen, also wird sie ihn besitzen. Sie braucht ihn so notwendig als das Leben, denn er bedeutet für sie das Leben. Darum darf sie mit einigem Recht sagen, es sei zwischen ihr und Beate gewesen wie ein Kampf zweier Schiffbrüchiger auf einem Bootskiel, der bloß einen zu retten vermag; der schwächere muß hinunter ins Wellengrab, das Verbrechen wird fast zur Notwehr. Man erinnert sich dabei an die Szene, wo Peer Gynt den Schiffskoch ins Meer schleudert. Die Ähnlichkeit Rebekkas mit Hjördis, Rosmers mit Sigurd, und Beatens mit Dagny ist noch auffallender. Da sind zwei starke, gesunde Menschen, Rebekka und Johannes, die zusammen ein volles, ganzes Leben zu leben vermöchten, die einander ergänzen und stärken würden. Zwischen ihnen steht ein kränkliches, schwaches Geschöpf, unfähig ihrem Manne etwas zu sein, ja auch nur Kinder zu bringen. Wie darf dies Hemmnis die Vereinigung der beiden vereiteln? Es muß weg, es hat kein Recht, da zu sein. So urteilt Rebekka und so lernt die arme Beate, schließlich von der Freundin beeinflußt, die Dinge betrachten. Und sie ertränkt sich im Mühlbach.

Das Hemmnis hat sich selbst aus dem Wege geräumt, allein Rosmers Natur ist viel zu edel, um, kaum daß er die Gattin begraben, von neuem zur Freite zu gehen. Er teilt, wie schon bei Lebzeiten seiner Frau, alle Gedanken mit Rebekka, aber er weilt oft mit schwermutsvollem Erinnern bei der Hingeschiedenen. Beate galt für gemütskrank, doch war diese Anlage zu seelischen Verstimmungen

bei ihr durch Rebekka künstlich entwickelt, genährt und vertieft worden, bis die Erkenntnis, sie könne niemals mehr ein Kind bekommen, und der Glaube, Rebekka trage ein Pfand Rosmers im Schoße, jene heroische Tat der Selbstaufopfernng hervorrief. Nach Ansicht mancher Mediziner gibt es ja kaum einen kräftigeren Beweis der Verrücktheit, als eine hervorragend selbstlose Handlung. Rosmer ahnt so wenig als sonst jemand den treibenden, verbrecherischen Anteil Rebekkas an Beatens traurigem Ende. Er liebt es, mit ihr über die Heimgegangene zu sprechen: er meint, da er sich keine Verabsäumung der Kranken vorwerfen müsse, habe der Gedanke an Beate „etwas Mildes und Sanftes“ für ihn. Aber Johannes Rosmer täuscht sich. Im tiefsten Hintergrunde seines Denkens lauert beständig die dunkle Frage, warum sein Weib so schrecklich enden mußte. Seine Handlungen zeugen lauter als seine Worte. Er geht immer wieder den Mühlenweg, also den Todespfad Beatens, aber über die Brücke hinüber wagt er sich nicht. Lieber den weitesten Umweg, als den Mühlensteg betreten, von dem herab sie sich ins Wasser warf. Das beobachtet Rebekka mit schmerzlicher Spannung. So lange er nicht vermag über den Steg zu gehen, endgültig auch diese Vergangenheit abzuschütteln, so lange er hierin kein neuer Mensch wurde, bleibt er für sie verloren. Rebekka hätte erst dann gesiegt, wenn sie die Erinnerung an die Tote ebenso aus seinem Herzen verdrängen könnte, wie sie die Lebende von seiner Seite riß.

Und dann geschieht, worauf sie Jahre lang geharrt. Der Augenblick tritt ein, um dessentwillen sie zur Verbrecherin wurde, Johannes Rosmer begehrt sie zum Weibe. Sie steht am Ziel. Mit mühsamer Minierarbeit hat sie erzwungen, was sie wollte — und sie sagt Nein! Diese Schlußszene des zweiten Aktes bildet den dramatischen Höhepunkt des Stückes, an packender Wirkung übertrifft sie sogar noch den Auftritt im folgenden Aufzuge, wo Rebekka ihr Geständnis ablegt. Nur das gewaltig mitreißende Ende, eine tragische Glanzleistung ersten Ranges, wirkt noch erschütternder. Warum weigert sich Rebekka, die doch im ersten Moment vor Freude laut aufschrie? Deutlich in Worten ausgesprochen erfahren wir den Grund erst später, wo sie zu Rosmer sagt: „Gestern, als du mich fragtest, ob ich deine Gattin werden wollte, — da jubelte ich auf — Einen Augenblick, ja. In Selbstvergessenheit. Es war mein ehemaliger mutiger Wille, der im Begriff war, sich wieder frei zu

machen. Aber jetzt hat er nicht mehr Macht — auf die Dauer nicht." In der Zeit seit Beatens Tode, im engsten ungestörten, täglichen Beisammensein mit Rosmer (sie waren ja ganz allein, da selbst Kroll sich fernhielt), „dann als ich mit dir hier zusammenleben durfte — in Stille — in Einsamkeit — als du mir all deine Gedanken ohne Vorbehalt gabst — jegliche Stimmung so weich und so fein wie du sie fühltest — da ging der große Umschlag vor sich. Nach und nach, — verstehst du. Fast unmerklich — doch überwältigend zum Schluß. Bis auf den Grund meiner Seele." In dieser Zeit verlor sie ihren früheren, trotzigen, ungebändigten Willen. Rosmer wirkte nun auf sie. Seine Reinheit beschämt Rebekka, sie raubt ihr den Mut der Sünde und bringt ihr zugleich den in der noch ungebrochenen Einheit ihres Selbst reflexionslos begangenen Frevel zum Bewußtsein. Freilich bereut sie den Tod jener Frau nicht. Sie sagt sich, daß er notwendig war, sollte Johannes sich wie von seinem Pfarramt auch von der Partei lossagen, an deren Spitze sein Schwager Kroll steht, und in dieser Hinsicht kann sie die Tat nicht bedauern. Obschon sie also überzeugt bleibt, die Hinwegräumung Beatens habe Rosmer erst völlig freigemacht, seine geistigen Kräfte entbunden, fühlt sie, durch jene Tat sei eine Ehe zwischen ihnen schon deshalb unmöglich geworden, weil die Erkenntnis des Geschehenen Johannes für immer von ihr trennen müßte. Die Entwicklung seiner Gedanken trifft sie tief. Bis dahin war sie nur mit der grobmaterialistischen Freiheitslehre Wests vertraut. Jetzt entsteht und wächst unter ihren Augen in Rosmers Geist ein neues Moralsystem, dem sie anfangs ratlos zusieht und das allmählich die Herrschaft über sie gewinnt, bis sie sich ihm endlich unterwirft und nach seinen Lehren handelt, obwohl es ihre Zukunftspläne vernichtet. Sie lernt in Johannes Rosmer ein Höheres kennen, als sie geahnt, und schließlich in ihm nicht mehr den Mann, sondern den Menschen, den Repräsentanten dieses Höheren lieben. Aus der Liebe des Sinnentumults wird die stillere, aber tiefere des Geistes. Das Verlangen wich von ihr. Alle diese aufgejagten Mächte „legten sich und gelangten zur Stille. Es kam eine Seelenruhe über mich." Und dann erwachte die wahre Neigung und sie erkannte, die frühere sei nicht die rechte gewesen. Es erstand „die große, entsagende Liebe, die sich mit einem Zusammenleben begnügt, so, wie es zwischen uns beiden

gewesen ist.“ Rebekka spricht dies im vierten Akt aus und erst während sie es erzählt, gewinnt sie rechten Einblick in diese Seelenzustände. Was vordem dunkel in ihr lebte, trat nun erst über die Schwelle des Bewußtseins. So lange die verworrenen Gemütsstimmungen mit uns ihr Spiel treiben, gelingt es kaum, sie zutreffend zu erklären.

Rebekka täuschte sich über sich selbst, als sie sich für die berufene Jüngerin der Westschen Lebensanschauung hielt. Ihr fehlte, was Kroll bei ihr vermutet und was hier die wichtigste Grundbedingung, der kühl-skeptische stets klar bewußte Egoismus, den keine Leidenschaft überwältigt, der immer Herr seiner selbst bleibt, auch wo er stark begehrt, der in den anderen lediglich Genußmittel erblickt und nie etwas lieben wird, als insofern es zu seinem Genuß beiträgt. Ihr Wille ist stark, aber ihr Gemüt ist weich. Sie hat bloß einen Panzer umgeschnallt, wo West einen Stein in der Brust trug. Die Weltbetrachtung der Eigensucht ist nicht organisch in ihr erwachsen, sondern äußerlich an sie herangekommen. Darum erliegt ihre geistig unselbständige Willensstärke der willensschwachen Geistesstärke, ihre anerzogene Verwilderung dem selbsterrungenen Seelenadel in Johannes Rosmer.

Mit kalter Überlegung ließ sie ihre Künste gegen Kroll spielen, als sie auf Rosmersholm Eingang erlangen wollte, zunächst nur um aus ihrer prekären Lage herauszukommen, ihr „Glück zu machen“. Das fiel ihr nicht schwer, da der Rektor, der bald „ein außerordentlich starkes, ein *warmes* Vertrauen“ zu ihr hegte (der satirische Seitenhieb zeigt übrigens, daß nicht bloß die Freigewordenen den Versuchungen der Sinne zugänglich sind), ihr völlig gleichgültig war, aber die anziehende Persönlichkeit Rosmers raubt ihr die kalte, selbstische Überlegung. Die verbrecherische Neigung Rebekkas, welche Beate das Leben kostet, ist zugleich der erste Schritt der Umwandlung denn dies sinnliche Begehren gewinnt volle Gewalt über die bis dahin Fessellose. Das Weib in ihr erlangt die Oberhand über die rechnende Vernunft, die Leidenschaft wird ihre Herrin und ihre Tyrannin. Sie hat das oberste Gebot der Westschen Moral verletzt, sich nie ganz an ein Gefühl hinzugeben. Nur die Mittel, mit denen sie ihr Ziel verfolgt, die äußeren Helfer sind noch die aus der Schule des Arztes mitgebrachten. Ihr Streben wird mehr und

mehr, nicht Rosmer unter ihre Gewalt zu beugen, sondern ihn zu jenem Manne umzuschaffen, welchem sie sich anbetend zu eigen geben möchte. Die geistige Ehe mit Rosmer ändert ihren Willen, weil seine lebendige Gegenwart die allmählich immer schwächer werdende Erinnerung an den Toten und seine Lehren zurückdrängt. Die anerzogenen wilden Triebe haben sich an Beate ausgetobt. Nach deren Tod, als nichts gewaltsam zu Beseitigendes mehr zwischen ihnen stand, brach Rebekka in ihrem Verlangen, ganz in dem Geliebten aufzugehen, die geistige Schranke und verwandelte sich aus der Schülerin Wests in die Freundin Rosmers.

Eben weil sie nicht länger die Raubtier-Natur behauptete, schwankt Rebekka in den ersten Akten, ungewiß, was sie wünschen soll. Im Widerstreit zwischen alt und neu, möchte sie am liebsten, vor jeder Änderung bangend, daß der Zustand, wie er sich da herausgebildet, unverändert bliebe. Jedes Wort, das eine Klärung eine Entscheidung in dem Verhältnis zwischen Rosmer und ihr herbeiführen könnte, erschreckt sie und scheucht sie zurück. Dabei lebt der Drang in ihr fort, ganz und voll Johannes' Lebensgefährtin zu sein, sie wünscht es und sie flieht zugleich davor. Und dennoch! würde Rosmers Auftreten ihr zeigen, der Gedanke an Beate habe jede Macht über ihn verloren, sie möchte die ihr dargebotene Hand erfassen. Sie stößt ihn zurück, weil Johannes aus Furcht vor der Erinnerung an die Tote zu ihr flüchtet, in der neuen Ehe Sicherheit vor dem Gespenst suchend. Ein in solcher Gemütsstimmung geschlossener Bund müßte durch den nun doppelt schweren Kampf mit der Vergangenheit für beide zur ärgsten Hölle werden. Rosmer will (und wir erinnern uns dabei an den Dampfer, der eine Leiche an Bord hat), sie solle ihm helfen die Leiche abzuschütteln, mit der auf dem Rücken er nicht durchs Leben gehen könne, noch wolle. Gerade das ist das Einzige, was Rebekka nicht für ihn zu tun vermag, wo sie machtlos bleibt. Löste er sich aus eigener Kraft von der Erinnerung an Beate los, dann wäre noch ein Hoffnungsschimmer für Rebekka vorhanden, so erlischt für sie in dem Moment, wo er sie bittet sein Weib zu sein, die letzte Aussicht es je werden zu können. Von den düsteren Gedanken an Beatens Tod vermöchte ihn nur eine Frau von jener frohen Schuldlosigkeit, welche er als Grundgefühl seiner Adelsmenschen erträumt, zu befreien. Die Schuldbelastete, die Mörderin würde ihn und sich zum schneidendsten

Jammer verdammen, wollte sie mit ihm in die Ehe treten, denn er käme geistig wie physisch nie über den Mühlensteg.

Seit Kroll ihm von jenen wunderlichen Äußerungen Beatens Kenntnis gab, ist Rosmer wie verstört. Die letzten Worte des Rektors, ehe Mortensgård eintritt: „Das Rätsel des Mühlbachs mußt du nach deinem Gewissen zu lösen trachten — wenn du noch etwas derartiges behalten hast", lasten schwer auf Johannes. Dazu gesellt sich die Nachricht von dem Brief, den Beate an Mortensgård richtete. Er wird nie wieder Ruhe finden, ehe dieses Rätsel sich nicht löst — und wenn es sich löst, erst recht nicht. Seit ihm kund ward bei Beatens Krankheit und Tod sei allerlei geheimnisvoll Unheimliches mit im Spiel gewesen, kam eine verzehrende Unruhe, eine geistige Gespensterfurcht über ihn, die ihn nie und nirgends mehr rasten läßt. Das Bewußtsein der frohen Schuldlosigkeit, ohne das er nicht zu leben vermag, wurde ihm getrübt. Rebekka hat es ihm geraubt und ihn damit unfähig gemacht, zu handeln und zu wirken.

Sie wird sich dieses Frevels bewußt, als Rosmer mit ihr allein geblieben, all das, was Kroll und Mortensgård ihm sagten, kombiniert und schließlich verzweifelnd ausruft: „Immer wird ein Zweifel zurückbleiben. Eine Frage. Ich werde niemals wieder in dem schwelgen können, was das Leben so wunderbar schön zu leben macht." Sie beugt sich von rückwärts über seinen Stuhl und ihn mißverstehend fragt sie, deren Gedanken auf ganz anderer Fährte schweifen: „Was meinst du damit, Rosmer?" In ihrer Stimme muß dabei etwas Bebendes, Halbverschleiertes, Zärtliches liegen, das Johannes freilich überhört. Zu ihr aufblickend erwidert er schmerzbewegt: „Die stille, frohe Schuldlosigkeit." Das Wort trifft Rebekka wie ein Schlag ins Gesicht. Unwillkürlich taumelt sie einen Schritt zurück und murmelt: „Ja. Die Schuldlosigkeit." Die fehlte ihr von Anfang an und wurde darum nicht von ihr vermißt. Wäre sie nicht mit einer Vergangenheit belastet auf Rosmersholm eingezogen, nie hätte sie es vermocht, jenes raffinierte Netz von Gewissensmartern und Grausamkeiten um die arme Beate zu spinnen. Da leuchtet ihr die Erkenntnis auf, welche breite Kluft sie noch immer von Johannes Rosmer trennt, dessen Leben rein von Schuld war, ehe sie in sein Los eingriff, und der dieser fröhlichen Zuversicht der Schuldlosigkeit nicht entraten kann, wie er ihrer vordem auch

nicht zu entraten brauchte. Und zugleich fühlt sie, in ihr sei gleichfalls jetzt, wo es zu spät, ein heißes, früher ungekanntes Sehnen nach Freisein von Schuld entfacht. Die Größe ihres Frevels an Rosmer und Beate tritt in ihr klar vor Augen, die Unwiederbringlichkeit dessen, was in ihrem Leben zum teil ohne ihr Verschulden, verdorben und geknickt wurde. Der Jammer einer verdammten Seele, vor deren Blicken sich das Paradies öffnet, um sich sogleich wieder für immer zu verschließen, er muß nachzittern in den kurzen, halb bewußtlos, mechanisch nachgesprochenen Worten: „Ja. Die Schuldlosigkeit."

Bis zu jenem Moment hoffte Rebekka doch stets heimlich, Johannes Rosmers Gattin zu werden. Nun fühlt sie, ein Leben an seiner Seite, in der innigsten Gemeinschaft sei von ihr für immer verscherzt. Und in derselben Stunde, das ist die tragische Ironie des Schicksals, gelangt Rosmer zu dem Entschluß, den sie als höchstes Glück jahrelang herbeisehnte. Jetzt bietet er ihr seine Hand, jetzt, wo sie diese heißbegehrte Hand nicht mehr zu fassen wagt! Es geht ja oft so im Leben. „Es kommen die Gaben vom Himmel herab in ihren eigenen Gestalten." Was wir ersehnten, wird uns zu teil, aber erst dann, wenn die späte Erfüllung wie ein herber Hohn erscheint, wenn uns die Fähigkeit verloren ging, ihrer froh zu werden. Was sonst als eine Schicksalstücke ausgelegt werden mag, für Rebekka bedeutet es eine Schicksalsrache. Sie wollte Rosmer besitzen und konnte dies nur, wenn sie seine Frau aus der Welt hinausdrängte. Als der Begehrte endlich ihr Verlangen erfüllen möchte, verhindert das Gespenst der Toten die Vereinigung. Rebekka mußte Beate beseitigen, sollte für sie neben Johannes Raum werden, und eben damit schuf sie das neue, unübersteigliche Hindernis, das sie von Rosmer trennt: dieser circulus vitiosus, den sie erst jetzt zu durchschauen vermag, ist die Rache der beleidigten Natur, denn hier sind Moral und Natur identisch. Daß Rebekka selbst gezwungen ist, die Hand von sich zu stoßen, die sie so gern ergreifen möchte, darin besteht die erste, bittere Buße, die das verletzte Sittengesetz ihr auferlegt. Verzweiflung und Trauer, Jammer und Qual wühlen in ihrem Herzen und trostlose Todesmattigkeit stöhnt in den Worten: „Nie kann ich deine Frau werden." Mit unbewußter Prophetie wiederholt sie: „Niemals in dieser Welt kann ich das *werden.*" Sie beschwört ihn, nicht weiter in sie zu dringen, tue

er dies dennoch, „dann gehe ich den Weg, den Beate ging. Nun weißt du es."

Im nächsten Akt, dem dritten, erfährt Rosmer, was dies sonderbare Verhalten aufklärt; da entschließt sich Rebekka zum Letzten, zum Eingeständnis ihres Verbrechens. Freilich, warum sie derart handelte, enthüllt sie mit so zögerndem Widerstreben, daß erst ganz zu Schluß wirklich alles klar wird. Dies Sündenbekenntnis erfolgt aus zwei Hauptmotiven. Rebekka gehört nicht zu jenen schwachen Naturen, welche die Last einer Tat, um die nur sie wissen, nicht zu tragen vermögen, die sich dadurch erleichtern müssen, daß sie (und wäre es zu ihrem sichern Verderben) andere in ihr Geheimnis einweihen, ebenso wenig empfindet sie das Bedürfnis, sich durch ein offenes Bekenntnis der begangenen Untat zu reinigen. Nicht um den Frevel an Beate zu sühnen, einzig um seine Folgen aus Rosmers Gemüt zu tilgen, spricht sie. Sie opfert sich, um ihn von der peinigenden Marter irriger Selbstanklagen zu erlösen. Zu dem Entschluß, mit dem sie alles aufgibt (denn ihr Leben ist ihr bloß in seiner Nähe, aus der die Enthüllung sie vertreiben muß, lebenswert), bewegt sie noch ein Äußerstes, was zu dem schmerzlichen Ringen ihrer Seele hinzutretend den Ausschlag gibt. Absichtslos wirft Rektor Kroll das entscheidende Gewicht in die Wagschale, läßt diese so abgrundtief sinken, daß Rebekka an sich selbst verzweifelnd mit der Ruhe einer Rettungslosen ihr Geständnis ablegt. Als sie erfährt, Doktor West sei ihr Vater gewesen, brechen die letzten Stützen in ihr zusammen. Sie wagt nicht, daran zu zweifeln, weiß sie doch, wie wahr es ist, „wo es am leichtesten fällt, mit den sogenannten Vorurteilen zu brechen", das sei „in dem Verhältnis zwischen Mann und Weib." Sie wird sich in dieser Minute gleichsam durchsichtig. Sie schaut bis auf den Grund ihrer Existenz und ein Schauder vor ihrem eigenen Selbst schüttelt sie. Die Selbstverwerfung kehrt bei ihr ein. Mit einer solchen Vergangenheit belastet, kommt ihr kein Recht an Rosmer zu, nur noch die Pflicht, ihn von sich zu befreien. Daß diese Erkenntnis bei ihr zum Durchbruch gelangt, genügt allerdings, um zu beweisen, Rebekka sei keine geborene Verbrecherin. Auch jetzt klammert sie sich an den Gedanken, Beatens Tod sei für Johannes ein Glück gewesen, denn nur so vermag sie sich vor der Selbstverachtung zu retten. Sie nahm sich vor, was sie zu enthüllen hat, ruhig und kalt zu sagen, aber es ge-

lingt ihr nicht. Mühsam ringen sich ihr die Worte von den Lippen. Die Kraft droht sie zu verlassen. Sie sucht so rasch als möglich und unter Verschweigung der gravierendsten Begleitumstände über das Ganze hinwegzukommen. Ihr Trotz ist eben bloß ein äußerlicher. Sie schämt sich ihrer Tat oder vielmehr der dabei angewendeten Mittel des Betruges und der Lüge, die ihr Bild für Rosmer erniedrigend beschmutzen und entstellen müssen. Das Schlimmste möchte sie ganz verheimlichen und erst dem energischen Drängen Krolls gelingt es, ihr endlich ein halbes Geständnis darüber zu entwinden, mit welchen Vorspiegelungen sie die vertrauensblinde Beate getäuscht.

In dieser Darstellung bewährt sich Ibsen wieder als ein Meister der Form. Es wäre falsch, ja naturwidrig, sagte Rebekka alles gelassen und geradezu heraus. Ihr Zögern, ihr Stocken, selbst ihr Streben, das Ärgste zu verschweigen, ihre gewundenen Äußerungen sind auf das Zutreffendste geschildert und üben zugleich die Wirkung, die Spannung des Zuschauers in ganz anderem Maße anzuregen und zu erhöhen, als dies durch eine pathetische Erzählung erzielt würde. Mag auch vielleicht ein beschränkter oder sehr unaufmerksamer Leser über die plötzliche Verwandlung des Fräulein West staunen, wir Hörer erfahren nicht erst hier, welche dämonische Natur in Rebekka lebt und daß ihr die Verantwortung für Beatens Tod zufalle. Ähnlich steht es bei der „Wildente.“ Dem echten Dramatiker aber schwebt beim Schreiben stets ein Bühnenbild vor, sein Werk ist für die Wirkung auf den Hörer, nicht für jene auf den Leser berechnet. Die Darstellerin der Rebekka wird die Figur, wenn sie den Absichten des Dichters entsprechen will (und ein restloses Aufgehen in den Intentionen des Autors ist ja für den echten Schauspieler der Gipfel seiner Kunst, nur der Mätzchenmacher suppliert den Gestalten des Dramas sein aufdringliches Ich, statt es verschwinden zu lassen), von vornherein derart anlegen, daß die Zuschauer gleich anfangs den Eindruck erhalten, hinter dieser Maske von Ruhe berge sich innere Aufgeregtheit, böses Gewissen, eine ungewöhnliche Persönlichkeit. Und der Dichter unterstützt sein Geschöpf darin. Flüstert Rebekka im ersten Akt, während Kroll am Fenster steht, Rosmer hastig zu: „Tu's!“ und er zaudernd: „Nicht heute Abend“, sie wieder: „Doch, gerade“, dann zeigt Rebekka auf der Bühne bereits ihre treibende Kraft, wie auch, daß in ihr ein unheimlich Lauerndes lebt.

Nicht darauf ist Gewicht zu legen, daß gegen Ende des ersten Aktes Fräulein West einen Augenblick allein auf der Bühne bleibt, nachdem der Pastor ging und ehe Frau Helseth eintritt, hier könnte ein allzu ausdrucksvolles Gebärdenspiel leicht in Übertreibung ausarten. Immerhin sollen ihre scheinbar kühlen Worte zum Schluß beim Zuschauer dieselbe unheimliche Wirkung hervorrufen, wie bei Frau Helseth. Fällt der Vorhang zum erstenmal, dann können wir aus Krolls allerdings rasch abgebrochenen Reden und Rebekkas Benehmen den Verdacht geschöpft haben, daß sie dem Tode Beatens nicht ganz fern gestanden. Nach dem zweiten Akt muß dieser Verdacht aufgetaucht, ja mächtig erstarkt sein, der dritte bringt für uns lediglich eine die letzten Zweifel lösende Gewißheit, keine ungeahnte Überraschung. Hätten wir bis zu jenem Moment, wo Rebekka (im letzten Drittel des Abends) ihre Tat erzählt, nichts dergleichen vorausgesehen, dann wäre die unvermittelte, plötzliche Mitteilung nicht etwa ein dramatischer „Schlager", als solcher könnte sie nur auf rohe, sensationslüsterne Hörer wirken, sondern ein technischer Fehler. Bei dem Publikum bringt es stets einen ungünstigen Eindruck hervor, wenn die in der Mitte des Stückes bereits feststehende Meinung über eine der Figuren sich mit einemmal als völlig irrig erweist. Es ist ein alter Erfahrungssatz, um wie viel nachhaltiger und tiefgehender die Erregung wird, falls der Zuschauer die Gefahr, die drohende Enthüllung lange vor dem Helden auf der Bühne bemerkte, sie wachsen, nahen, unaufhaltsam heranschreiten sah, die Entwicklung mit dem Gefühl gepreßter Angst verfolgte, so daß er, wenn die schwere Donnerwolke sich endlich im zündenden Blitz entlädt, förmlich erleichtert aufatmet. Solches Gefühl heranrückender Gefahr erweckt die kunstvolle Steigerung des zweiten Aktes, wo erst Kroll seinen Verdacht äußert, darauf Mortensgård denselben durch seinen Bericht von jenem geheimnisvollen Brief Beatens verstärkt; wobei zu beachten, daß der radikale Journalist nicht wie der Rektor der Parteilichkeit verdächtig werden kann.

Bei jedem Verbrechen pflegt der Richter sich zwei Fragen vorzulegen: Cui prodest lautet die erste, où est la femme die zweite. Im Schauspielhaus verwandeln sich die Hörer in Mitglieder einer Jury. Sie fragen sich ebenfalls, wer von dem Tode Beatens Nutzen zog und ob da nicht eine Frau im Spiele sei. Sofort sehen sie sich gezwungen, in beiden Fällen an Rebekka zu denken. Tritt sie wieder

auf, dann wird sie mit mißtrauischem Argwohn beobachtet und es bedarf nicht einmal dessen, um aus ihrem eigentümlichen Benehmen die verhaltene Angst herauszulesen. Wir zergliederten den Schluß des zweiten Aktes früher ausführlich, um zugleich klar zu stellen, wie in dieser Szene, wo selbst Rosmer Zweifel über den Wahnsinn seiner Frau aufsteigen, der Zuschauer bereits die Überzeugung gewinnt, Rebekka sei in irgend welcher Weise die Ursache des Todes jener armen Kranken gewesen. Was später hinzukommt, sind bloß die Details und selbst diese erraten wir zum Teil, bevor Rosmers sie erfährt. So wird die sinnliche Leidenschaft Rebekkas für Johannes, von der er bis gegen das Ende hin ohne Kenntnis bleibt, uns schon im dritten Akt deutlich, wenn Rebekka, als Kroll vermutet, sie stehe in unsittlichen Beziehungen zu Rosmer, antwortet: „Fast hätt' ich gesagt, — wenn Sie doch nur Recht hätten." Damit ist für den Zuschauer, noch ehe das bald darauf folgende Geständnis ihre Schuld ausspricht, bereits alles gesagt. Ibsen ließ also die mit dem analytischen Drama notwendig verknüpfte, anfängliche Unsicherheit des Publikums nicht länger dauern als unbedingt nötig war. Er lockerte alle Fäden des dichtverschlungenen Gewebes, bevor er es auflöste, erst vorsichtig vor uns auf, so daß wir in die Art, wie die Ereignisse sich vollzogen, klaren Einblick gewinnen konnten. An seiner Technik bleibt, mit Ausnahme des zu leicht angedeuteten wahren Charakters der verwandtschaftlichen Beziehungen Wests zu Rebekka, nichts zu rügen, als etwa die zu geflissentliche Absicht, mit der im ersten und dritten Aufzug der theatralisch notwendige Schluß dem naturalistischen Formprinzip zu Gefallen verdorben wird, während Ibsen im zweiten und vierten Akt dem Bühneneffekt nicht in gleicher Weise aus dem Wege ging.

Zu dieser Technik gehört es auch, daß in dem Drama neben den Hauptcharakteren bloß vier Nebenpersonen auftreten, deren jede bloß mit einer Seite ihres Wesens in die Handlung eingreift. Es kommt eben nicht auf äußere Geschehnisse an, sondern auf das Innenleben Rebekkas und Rosmers; dies wird in weit höherem Grade durch ihr Milieu bestimmt, als es sonst bei tragischen Helden für üblich galt. Was Rosmer ist, wurde er durch die beiden entgegengesetzten Einflüsse seiner Erziehung, den streng konservativen Vater und den ultraradikalen Brendel. So gerät er auch später wieder unter die Botmäßigkeit einander diametral zuwiderlaufender An-

schauungen, zunächst Rektor Krolls, dann Rebekka Wests. Kroll erscheint geradezu als das Gegenbild Rosmers, eine harte, unnachsichtige Kampfnatur. Er verfügt über keinen großen Ideenvorrat, um so energischer und fanatischer hält er deshalb an den Dogmen seiner Partei fest, die ihm eines Beweises weiter gar nicht bedürftig scheinen. Eine Sittlichkeit ohne Religion kann er sich nicht vorstellen, dabei ißt er gern gut und hat ebensowenig vom Asketen als vom Apostel der verzeihenden Liebe. Er stellt den echten Parteimann dar, desto rücksichtsloser, je beschränkter er sich zeigt. Stierköpfig und hartnäckig: diese zwei Worte charakterisieren das Wesen des Mannes am besten. Durch solche Eigenschaften vermag er schwache Naturen, wie seine Frau und seinen Freund, lange zu tyrannisieren. Endlich kommt aber der Tag, an dem er die über sie errungene Herrschaft durch dieselbe Eigenart wieder verliert. Wo er mit der Einschüchterung nicht durchdringt, wo Trotz gegen Trotz steht, da unterliegt Kroll, dessen Waffenarsenal damit erschöpft ist. Rebekka vermag ihm Rosmer zu entreißen und die eigenen Kinder machen ihm seine Frau abwendig. Sein autokratisches System reizt gerade die Tüchtigsten zur schärfsten Opposition. Bloß die Stümper in seiner Klasse halten zu ihm, während die Begabten, sein Sohn Laurits voran, sich an den radikalen Phrasen des „Blinkfeuers“ erbauen. Er hat das Hausregiment, seinen autoritären Anschauungen getreu, so straff gehandhabt, daß sich schließlich mit Laurits auch Hilda gegen ihn auflehnt und die stille, schüchterne Mutter, die immer nur duldete und schwieg, bei diesem Konflikt zwischen Vater und Kindern zu dem jungen Geschlecht hält. Eine Anregung zu dieser Gestalt bot der Professor an der Universität Christiania Lorentz Dietrichson, mit dem Ibsen sich während der Sommerreise von 1885 nach jahrzehntelanger Freundschaft zertragen hatte; doch stellten sich die alten Beziehungen später wieder her. Rektor Krolls Lebensanschauung wird dadurch als eine dem Untergang geweihte symbolisiert, daß sie im Hause ihres Vorkämpfers unterliegt.

Nicht viel tröstlicher sieht es bei den Vertretern der neuen Ideen aus. Da ist Peter Mortensgård, an sich keine Kampfnatur wie der Rektor, sondern durch die Gewalt der Umstände zum Wortführer der Radikalen geworden. Weil er „ein Kind mit einer verheirateten Frau hatte, deren Mann davongegangen war“ und mit der er sich, bei der Schwierigkeit einer legalen Trennung ihrer Ehe,

nicht vermählen durfte, brannte ihm vor vielen Jahren der damalige orthodoxe Pastor Johannes Rosmer das Kainszeichen auf die Stirne. Von da ab war Mortensgård unter den Stützen der Gesellschaft unmöglich, ein gezeichneter Mann, nur als ihr Angreifer konnte er emporgelangen. Er betrat diesen Weg und es glückte. Wie so oft, flocht sich die herrschende Partei wider ihren Willen selbst die Geißel, mit der sie gezüchtigt werden sollte. Aber Mortensgård ist kein wilder Drauflosgeher. Er hat jene Jugendschmach nie ganz verwunden. Dies verbitterte ihn, veranlaßte aber auch zur Vorsicht. Er führt den Kampf so wenig mit ehrlichen Waffen als Kroll, er will nur den Erfolg wie dieser, gleichviel mit welchen Mitteln. Darf er verkünden, Pastor Rosmer, in dessen Namen schon alle konservativen Erinnerungen sich inkarnieren, sei zur Partei des Lichtes übergegangen, so wird er es mit Freuden tun, doch stutzt er dies Bekenntnis dem Parteiinteresse entsprechend zu, denn an „Freidenkern haben wir schon genug im voraus. Fast möcht' ich sagen, wir haben schon zu viel von dieser Art Leute. Was die Partei notwendig braucht, das sind christliche Elemente — etwas, das alle respektieren müssen. Daran haben wir großen Mangel.“ Er denkt Rosmer die Rolle zu, ein solches Element zu repräsentieren, unter dem Schein der Gläubigkeit, andere Schwankende zur Fahne der radikalen Partei hinüberzuziehen. Kroll will Rosmers neue Gesinnung auf sich beruhen lassen, falls er sie für sich behält und sein (nach des Rektors Meinung) weitgediehenes Verhältnis zu Rebekka durch die Trauung legalisiert, Mortensgård will den Pastor als Bundesgenossen akzeptieren und ihm gestatten, im Privatleben so freigeistig zu denken und so sinnlich zu leben als er nur mag, falls er äußerlich der Partei als frommer Christ einen Aufputz, einen Schein von Respektabilität gewährt. Wie Pastor Manders zu Frau Alving, meinen Kroll und Mortensgård zu Rosmer, er solle jene Ansichten, welche ihnen unbequem sind, verschweigen. Beiden handelt es sich lediglich darum, den Zwecken ihrer Fraktion förderlich zu sein; sie haben einander wenig vorzuwerfen. Solange Kroll den Freund als konservativen Redakteur zu verwenden hofft, nennt er es dessen Pflicht, sich mitzubetätigen; sobald Rosmers dies in anderem Sinne tun möchte, erinnert sich der Rektor, daß Johannes sich zu solcher Arbeit nicht eignet. „Du bist geschaffen, als stiller Forscher zu leben.“ Von ihrer Manier den Kampf zu führen, erhalten wir hinlängliche

Beweise, wenn Kroll dem langjährigen Freunde den Krieg bis aufs Messer ankündigt, weil er sich der Gegenseite zuwendet, und dessen Häuslichkeit in der rohesten Weise verleumderisch in die Öffentlichkeit zerren läßt. Calumniare audacter, semper tamen aliquid haeret: lautet in allen Ländern die Devise. An der Wirkung des Artikels auf den beschränkten Verstand der Frau Helseth (obwohl diese im Hause lebend, ihren eigenen Augen mehr glauben müßte als dem, was „in den Zeitungen steht.") sehen wir, wie erfolgreich das Prinzip angewendet wird. Mortensgård dürfte in ähnlichen Fällen vorsichtiger, aber nicht minder gewissenlos als Kroll verfahren. In ihm gärt der giftige Haß des ungerecht Beleidigten, des mit Füßen Getretenen, der seinen übermächtigen Beleidigern nie vergibt.

Aus besserem Stoff als Peter Mortensgård war Ulrik Brendel geformt. Auch ihm widerfuhr eine bittere Kränkung, als Johannes' Vater ihn aus dem Hause stieß, doch wurde er nicht erst dadurch ein begeisterter Anhänger der neuen Ideen. Mortensgård litt für ein allerdings entschuldbares Vergehen, Brendel für seine Überzeugung, schon dies erhöht ihn über die kleinliche, des Aufschwungs unfähige Lebensführung des Redakteurs. Ulrik Brendel vermochte aber so wenig als Dr. West diese freien Anschauungen durch den Geist ihrer Anwendung zu für die Menschheit fruchtbaren Ergebnissen zu gestalten. Ihm, wie West, wurde die Befreiung von der Autorität bloß zum Motiv, das Leben ganz nach eigenem Sinne zu leben. Die Tugendbolde, die den Studenten Brendel aus dem Diskutierklub ausschlossen, scheinen dazu alle Ursache gehabt zu haben. Seine reiche Begabung dient ihm nicht dazu, um, wie Rosmer möchte, erhellend und erlösend den noch im Dunkel Irrenden zu Hilfe zu kommen, sondern lediglich zu sybaritischem Selbstgenuß. Er gehört, freilich als eine neue Spezies, zu demselben Genus, wie Hjalmar Ekdal; die gemeinsame Vorliebe für tönende Worte, schöne Phrasen, an denen sie sich berauschen, verknüpft sie. Brendels Begier, in stiller Einsamkeit sich an der Vorstellung der Werke, die er schaffen will, als geistigem Wonnetraum zu ergötzen, muß ihn schließlich dahin führen, den physischen Rausch nicht minder zu lieben als den psychischen. So entwürdigt er sich zum Genie der Kneipe, dessen Handlungen seinen Reden ins Gesicht schlagen. Pseudo-Idealist wie der junge Ekdal ist Brendel nicht ohne Bewußtsein seiner Schwächen, aber er wiegt sich, während er, arbeitsscheu wie

Hjalmar, die Jahre geistiger Vollkraft versäumt und verträumt, in dem süßen Glauben, sobald er nur wolle, sei es ihm ein Leichtes, all seine Phantasien in Wirklichkeit umzusetzen. Und doch verhält es sich mit diesen geplanten begeisternden Vorträgen wie mit der „merkwürdigen Erfindung“ des Photographen. Eine Lebenslüge hielt den immer tiefer Gesunkenen aufrecht; sie zerstiebt, als sie sich bewähren soll. Seine geistigen Vorratskammern erweisen sich als leer, diese vernichtende Enttäuschung will er nicht überleben. Ein ins Tragische gewendeter Hjalmar Ekdal vergeudete Brendel seine hervorragenden Fähigkeiten, die ihn weit über den jämmerlichen Photographen erheben mußten; ihm fehlte die strenge Selbstzucht, deren Stelle vielmehr die Selbstsucht einnahm. Von Beifall, Dank, Berühmtheit, Lorbeerkronen träumte er, immer sein Ich voranstellend. Das Bewußtsein in redlichem Bemühen etwas geleistet, zum Fortschritt der Menschheit beigetragen zu haben, vermöchte ihm so wenig zu genügen, daß es ihm ohne solche äußere Zeichen sogar gleichgültig wäre. Sein Ruhm, seine Größe bilden die alleinigen Zielpunkte seines Strebens, darin mahnt er schon an Arnold Rubek und an Halvard Solneß und mit stärkerem Selbstvorwurf als letzterer muß er sich beschuldigen, im Grunde nichts gebaut, nichts geschaffen zu haben. Ein großer, echter Jammer klingt aus seinen Scheideworten: „Die finstere Nacht ist am besten“, die bittere Klage eines durch eigene Schuld gebrochenen Geistes um sein verlorenes Dasein.

Vor Peter Mortensgård entsank ihm die Kraft der Selbsttäuschung, denn „Mortensgård ist das Oberhaupt und der Herr der Zukunft. Nie habe ich vor eines Größeren Angesicht gestanden.“ Der Redakteur des „Blinkfeuers“ bleibt das Prototyp der siegreichen Demokratie, die selbstzufrieden über unpraktische Schwärmereien lächelt, weil ihr jedes Verständnis für sie abgeht. „Er kann alles, was er will, denn er will nie mehr als er kann. Peter Mortensgård ist kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben. Und das — siehst du, das ist eben das große Geheimnis der Tat und des Sieges.“ Eine tiefe Erschütterung muß da aus Brendel sprechen. Er ahnt die gerade dem echten Idealismus von der Herrschaft ideenloser Herdenmenschen drohende Gefahr. Seine aristokratische Selbstüberhebung, die sich für den Dienst der Menge zu gut erachtete, die sogar den Abstammungsdünkel (Brendel ist ein dänisch-städtischer, Mortensgård ein norwegisch-bäuerlicher Name) nicht überwinden

konnte, trug freilich sehr dazu bei, daß solche Führer von Einfluß werden konnten. Auf der einen Seite erblickt er nur noch die Tyrannei der traditionellen Autoritäten, auf der anderen den Despotismus blinder Massen, Ulrik Brendel flüchtet entsetzt aus dieser Welt. Sein Tod ist eine stumm-beredte Selbstanklage.

In Brendel, Mortensgård, Dr. West und Rebekka zeichnet Ibsen vier Typen des Jahrhunderts der falsch verstandenen Naturwissenschaften; bei großen Unterschieden ist ihnen eines, das wichtigste, gemein: sie alle haben die alte Grundlage der Moral verloren und eine neue nicht gefunden. Mortensgård sieht so wenig als West und Rebekka ein, warum ein „freigewordener Mann es unterlassen sollte, das Leben so voll als möglich auszuleben", und auch Brendel übersetzt diese Theorieen auf einem anderen Gebiet in die Praxis. In widerwärtiger und abstoßender Weise wurde ihnen allen aus der Freiheit sittliche Zügellosigkeit, die nicht minder verderblich wirkt als die allzu enge sittliche Gebundenheit. Sie gerieten aus einem Extrem in das andere. Ibsen findet beide Extreme verwerflich. Das autoritäre Prinzip wird nur in einer Gestalt (Kroll) ausgeprägt, weil es ohnehin, wie für Thomas Stockmann, schon als innerlich überwunden gilt, während das revolutionäre Prinzip der moralischen Willkür das Verführerische und deshalb schärfer zu Bekämpfende ist; hatte es doch den Dichter selbst verführt. Darum schildert er in der Handlungsweise Wests gegen Rebekka und dieser gegen Beate auch die äußersten Konsequenzen einer Geistesrichtung, die in widernatürliche Verbrechen ausläuft. Man fragt sich unwillkürlich, ob Paul Bourget nicht hier die Anregung zu seinem ausgezeichneten, psychologischen Roman „Le disciple" empfangen habe.

In einem nicht gerade sehr klaren Brief an einen studentischen Verein in Christiania meint Ibsen, das Stück handle „von dem Kampf, den jeder ernsthafte Mensch mit sich selber zu bestehen hat, um seine Lebensführung mit seiner Erkenntnis in Einklang zu bringen". Unter den Geistesfunktionen sei das Gewissen die konservativste. „Es hat seine tiefen Wurzeln in den Traditionen und in der Vergangenheit überhaupt. Hieraus entsteht der individuelle Konflikt. Aber vor allen Dingen ist das Stück natürlich eine Dichtung von Menschen und Menschenschicksalen." Gemeint ist wohl, daß auch „Rosmersholm" wie so viele Dichtungen Ibsens

den Konflikt der gespensterhaft auch im Vorwärtsstrebenden fortwirkenden Macht des Altüberlieferten mit den neuerworbenen, noch zaghaft unsicheren Anschauungen darstelle.

Ein flaches justemilieu empfiehlt Ibsen nicht. Keinem Kompromiß zweier unvereinbarer Gegensätze, ihrer Überwindung durch ein höheres Drittes strebt er zu. Sittliche Freiheit statt sittlicher Frechheit, Sinnenfreude statt Sinnentaumel, geistiger Adel statt geistiger Knechtschaft, das bildet sein Programm. Frohe Adelsmenschen will Rosmer schaffen, während Krolls Lehren bloß in Ketten geschlagene, scheue Knechte, jene Wests die Ketten zerbrechende, trunkene Sklaven züchten könnten. Ein freieres, edleres Menschentum ist sein Ziel. Er gelangt nicht dazu, sein Ideal in Wirklichkeit umzusetzen, aber es bleibt, wenn auch in weiter Ferne, prangend aufgerichtet, den einsamen Schiffern im Sturm freundlich winkend wie die Flamme des Leuchtturms. Hier ist das echte Blinkfeuer entfacht, das ewig fortlodern wird. Auch Johannes und Rebekka enden durch Selbstmord, allein diese Verneinung eines Daseins, in dem ihm stets die autoritäre, ihr die gesetzlose Jugenderziehung als klirrende Fessel am Fuß nachklappen würde, enthält die stärkste Bejahung des neuen Lebens, wie es Rosmer vorschwebte. Er wollte die Menschen erlösen und adeln. An einer Seele hat er dies Werk vollbracht. Der tiefe Schmerz um die verlorene Fähigkeit, für Johannes die rechte Gefährtin zu werden, veredelte die einstige Verbrecherin, die er, vergebend wie der Heiland vergab, im Augenblick des Todes zu seinem ehelichen Weibe erhebt. Sie sterben vereint, denn sie sind eins geworden. Auch wir lernen wieder vertrauen auf die Fähigkeit der Menschenseele, sich adeln zu lassen. Jenen Glauben, welchen die „Wildente" uns rauben wollte, erhalten wir hier zurück. Rosmer war im Irrtum, als er zu erkennen meinte, er sei bloß wie ein Handschuh in den Händen dieser Frau gewesen. Zuerst freilich verwandelte sie ihn, weckte ihn aus seinem dogmatischen Schlummer, einmal wach geworden jedoch, gelangte er weit über ihren sittlichen Nihilismus hinaus, bis zur Begründung einer neuen, großen, herrlichen Weltanschauung, und sie wurde die gläubige Jüngerin des Propheten. Rosmer ist nur ein Kind im Handeln, aber ein Held im Denken. Er hat Rebekka zu sich emporgeläutert. Sie, die so lange betrogen, daß er ihr nichts mehr glauben kann, geht freudig in den Tod, um ihrer unabschüttelbaren Vergangenheit

zu entfliehen und dem Geliebten das Vertrauen zu ihr und zu sich selbst wiederzugeben. Das freudig gebrachte Opfer hatte Brendel im Geiste Brands von ihr gefordert. Die letzten irdischen Schlacken spült ein freigewählter, erhebender Tod hinweg. Dies gilt auch für Rosmer selbst, denn die getrübte Erinnerung an Beatens durch ihn mitverschuldetes Leiden ließe ihn ja nie mehr zu frohem, unbedingtem Selbstvertrauen gelangen. Statt eines mutlosen, geknickten Lebens darf er mit dem durch Rebekkas Beispiel wiedererweckten Vertrauen zu der Richtigkeit seiner neuen Anschauung froh sterben, obgleich ihm die Kraft zur Durchführung seiner Ideen versagte. Man denke sich Johannes nach Rebekkas sensationellem Selbstmord im Kampf gegen beide Parteien. In der „Amtszeitung" und im „Blinkfeuer" als Wüstling geschildert, der seine Frau und seine Geliebte in den Tod gejagt! Dann werden vielleicht die törichten Angriffe verstummen, als sei Rosmer ungewöhnlich mattherzig, ja feige. Er hält es für hoffnungslos, die Menschen zu adeln, so lange er in der Freundin seiner Seele eine abgefeimte Verbrecherin erblickt. Dann aber erkennt er gerade an ihr die Fähigkeit auch der tiefstgesunkenen Menschenseele, von innen heraus geadelt zu werden, sei es durch die Freude oder durch den Schmerz oder durch das Beispiel der stillen Liebe. Daß beide Gericht über sich selbst halten, ist durchaus im Sinne der wahrhaft neuen, autonomen Moral Rosmers. Auch er hat gegen Beate gefehlt, er hatte die Ehe gebrochen in seinem Herzen, als er sich geistig von ihr schied und seine neuen Gedanken bei Rebekka fand. Der Tod ist auch für ihn das Beste, denn nur so kann er den zürnenden Schatten versöhnen. An Beate denkt er bei seinen vielfach mißverstandenen Worten von den „weißen Rossen", denen man auf Rosmersholm nicht entgehe. Beide vermögen nicht weiter zu leben, allein sie enden nicht in trostloser Verzweiflung, sondern gefaßten Mutes, im vollem Vertrauen auf den schließlich doch nicht ausbleibenden Sieg der neuen Lehre.

Das individuelle Schicksal der beiden ist damit erfüllt, aber scheint es nicht, als blieben die großen Weltfragen dennoch ungelöst? Wird nicht durch Rosmers Sterben auch seine neue Religion zum Tode verurteilt? Leicht könnte die Meinung Boden gewinnen, der Dichter wolle durch diesen Schluß Rosmers Zukunftsprogramm als ebenso verfehlt hinstellen, wie das Vergangenheitsprogramm Krolls und die Gegenwartspolitik Mortensgårds; er wolle darauf hinweisen,

auf dieser Erde bleibe die Durchführung der Ideen Rosmers nur ein schönes Traumbild und, indem die Idealisten des Stücks, durch Selbstmord endend, den Realisten Kroll und Mortensgård das Feld räumen, das Drama auf den pessimistischen Verzicht Schillers hinauslaufen lassen, nie werde sie kommen „die goldene Zeit — Wo das Rechte, das Gute wird siegen — Das Rechte, das Gute führt ewig Streit — Nie wird der Feind ihm erliegen". Gerade darin aber besteht die herzhafte, moderne Forderung Ibsens, der zu seiner Zeit freilich wie Schiller als Entrüstungspessimist Stellung nimmt, daß jeder sich in Tat und Wort bestrebe, jenes ferne, bessere Zeitalter heraufzuführen. Thomas Stockmann will dafür kämpfen, damit schließt der „Volksfeind", er kann es, denn in ihm ist das Gefühl der frohen Schuldlosigkeit; weil Rosmer dies verlor, ward er untauglich, seine Aufgabe zu erfüllen. „Nie gewinnt man den Sieg für eine Sache, die ihren Ursprung in der Schuld hat," so begründet er selbst sein Mißtrauen gegen sich. Daß es so kam, dafür ist großenteils freilich Rebekka verantwortlich, andererseits aber die unsinnige, autoritätsgläubige Erziehung, die ihm Tatkraft und Entschluß raubte. Rebekka dienen ihre entgegengesetzten aber nicht minder verderblichen Jugendeindrücke zur Entschuldigung. Johannes und Rebekka hätten Adelsmenschen werden können, das starre Dogma auf der einen, die selbstische Aufklärung auf der anderen Seite verdarben und vernichteten ihr Leben. Darf man daraus die Konsequenz ableiten, Rosmers neue Weltanschauung sei überhaupt unrealisierbar? Das wäre eine höchst merkwürdige Logik. Vielmehr zeigt uns Ibsen, indem er zwei tüchtige, hochveranlagte Naturen, fähig, sich zu seltensten Entschlüssen emporzuschwingen, an den Nachwirkungen der beiden Prinzipien des Konservativismus und Radikalismus zugrunde gehen läßt, am eindringlichsten die Notwendigkeit, uns von diesen Parteischablonen zu befreien, uns zu einer neuen, höheren Ansicht durchzuringen. Die alte Sitte, die den Menschen unter das Joch der Autorität beugt, wie der Major Rosmer seinen Sohn Johannes, ihn, der „tief und stark in seinem Geschlecht wurzelt", und die neue Unsitte, die ihn freimacht, frei nämlich von jeder Rücksicht auf andere, wie Dr. West sich davon frei fühlte und Rebekka zu gleichem Ich-Streben heranbildete, beide sollen einer höheren Sittlichkeit weichen, die den Wert des Einzelnen danach abschätzt, was er für das Wohl aller leistet. Johannes Rosmer ist

ein Vorläufer des Kommenden, der das neue dritte Reich ankündigt, aber der es nicht selbst herbeiführen kann. Deutet nicht schon sein Vorname symbolisch darauf hin, er sei nicht der Messias, nur sein Vorbote. Er proklamiert als neues, oberstes Ziel: ein jeder solle seine Kräfte der Menschheit und ihrer Entwicklung weihen; das sind nicht mehr individuelle, das sind soziale Ideale. Wird die Idee des Sozialismus in einem reineren Sinn aufgefaßt, als das Streben, jene sittliche Gesinnung zu erwecken, welcher das Wohl der Gesamtheit als oberster Zweck gilt, dem das isolierte Glücksstreben des Individuums sich unterzuordnen habe, dann dürfen wir Johannes einen ethischen Sozialisten nennen. Es liegt kein Widerspruch darin, daß der stille Melancholiker die Freude unter den Menschen verbreiten möchte; gerade er weiß am besten, wie düster ein Leben ohne Helle spendende, edle Freuden bleibt. Der Kampf um das neue Ideal kann uns nicht im Drama vorgeführt werden. Hier genügt es, das Ziel zu bezeichnen, und indem Rosmer scheidet, ohne daß ein Versuch gemacht worden wäre, dies Ziel zu erreichen, scheint uns der Dichter zuzurufen: da ist eine Aufgabe für jeden unter euch. Johannes Rosmer hinterließ euch als Testament sein Evangelium der Liebe zu den freudigen Adelsmenschen der Zukunft. Nun ans Werk und jeder von euch sei ein Kämpfer gegen starre Fesseln, die das beste und eigentümlichste im Menschen ertöten, wie gegen die Ich-Sucht, die nichts Heiliges über sich erkennt. Heilig aber sei euch der große, soziale Gedanke vom frohen Zukunftsmenschen. Der Menschheit dienen statt dem Egoismus, ihre Entwicklung fördern, statt sie zu hemmen, das befiehlt uns Rosmersholm, poetisch und philosophisch der Höhepunkt von Ibsens Lebensarbeit.

## XIII.

### (Die Frau vom Meere.)

---

Faust nennt es einen jedem eingeborenen Trieb der Menschennatur, daß uns ein lockendes Begehren nach entfernten Gegenden überfällt, ein Streben hinaus ins Weite, Unbestimmbare und eben in dieser Ungewißheit so Anziehende. Nur die nüchternen, philiströsen Kleinkrämer, deren es in Kunst und Wissenschaft kaum weniger gibt als im Erwerbsleben, schütteln dazu verwundert das Haupt und meinen wie Famulus Wagner:

„Ich hatte selbst oft grillenhafte Stunden,
Doch solchen Trieb hab' ich noch nie empfunden."

Diesen Zug nach dem geheimnisvoll Anlockenden, die Sehnsucht nach der Ferne erregt der schrille Pfiff der Lokomotive heute bei uns wie das Blasen des Postillons bei unseren Großeltern. Noch mächtiger wirkt das Meer. Die unabsehbar sich ausdehnende Flut erweckt den Wunsch, auf ihrem breiten Rücken dahinzusegeln, nach entlegenen Küsten, zu neuen Menschen, alles hinter uns zurücklassend was uns drückt und peinigt, ein anderes Dasein zu beginnen. Stundenlang mag man so am Strande dem Spiel der Wellen zuschauen, wie sie ans Ufer schäumen und langsam zurückrollen, nahen und fliehen. Und durchschneidet bei sinkender Abenddämmerung der letzte späte Dampfer die Wogen, dann überkommt uns eine unerklärliche Lust, mit dem Fahrzeug zu ziehen, gleichviel wohin.

Solche persönliche Eindrücke gaben Ibsen, als er bei jenem für „Rosmersholm" so bedeutungsvollen Aufenthalt in Norwegen in dem beliebten Bade Molde weilte, den Anstoß zur „Frau vom Meere", der Sommer 1887 (nicht 1886, wie Jäger-Zschalig und Lothar irrig angeben) im dänischen Saeby vertiefte dann diese

Stimmung. Der kleine, etwa halbwegs zwischen Bergen und Drontheim gelegene Ort Molde, mit Recht das „norwegische Neapel“ genannt, bildet einen der wichtigsten Knotenpunkte des Touristenverkehrs. Dort legen die von Bergen zum Nordkap fahrenden Dampfer an, dort endet auch der Weg für jene, welche von Christiania aus querlandein durch das schöne Romsdal mit den düsteren „Trolltinder“ (Hexenzinnen) der Küste zustrebten. Beides klingt im Lokalton des Dramas wieder: die Anziehungskraft des Meeres und der laute Fremdenstrom mit seinen Rückwirkungen auf die Einheimischen. Halvorsen berichtet: „Es ist zunächst die Gegend bei Veblungsnes, im Innersten des Romsdalsfjords, die zu Grunde liegt.“ Diese genaue Lokalisierung ist für das Drama gleichgültig und sachlich vielleicht nicht unbedingt zutreffend. Ich kenne die Gegend, die ich 1891 und 1896 besuchte, muß aber gestehen, daß mir nie ein besonderer Zusammenhang gerade dieser Landschaft mehr als einer anderen benachbarten im Nordwesten Norwegens, der an Fjorden so reich ist, mit der Szenerie des Dramas auffiel. Die „Aussicht“ im zweiten Akt erinnert mich eher an eine ähnliche Warte bei Aalesund, das Ganze an Molde selbst. Es dürften eben mehrere landschaftliche Eindrücke aus der Gegend zwischen Bergen und Trondhjem hier zusammengeflossen sein und für das Stück selbst ist damit nicht mehr gewonnen als wenn ich feststelle, die „halbgroße Stadt“, bei der Frau Alvings Landgut gelegen ist, müsse Bergen, der Hauptort Westnorwegens, sein, nicht aber Christiania, die im Südosten gelegene Hauptstadt des Landes. Geschrieben wurde die „Frau vom Meere“ in München „in vielmonatlicher unablässiger Arbeit.“ Am 28. November 1888 erschien „Fruen fra Havet“, acht Tage später deutsch, 1890 englisch, 1891 russisch, 1892 französisch, 1894 italienisch und spanisch. Am 12. Februar 1889 fanden die Erstaufführungeu in Christiania und in Weimar statt. Es folgten am 17. Februar Kopenhagen, am 1. März Kassel, wenige Tage darauf das königliche Schauspielhaus in Berlin, wo der Dichter anwesend war, am 22. März 1889 Stockholm, am 11. Mai 1891 London, am 17. Dezember 1892 Paris, 1893 ein anderes Theater Londons, im Juni 1893 Brüssel, im Dezember Rotterdam, wo eine französische Wandertruppe das Stück gab, das auch Wien zuerst durch eine Wandertruppe, Dr. Karl Heines Ibsentheater, am 3. Juni 1898 kennen lernte, bis es am 24. April

1903 ins Burgtheater gelangte. 1899 nahm das Berliner Schillertheater das Schauspiel auf. In der Saison 1903/04 erfolgt die Première und 7 Vorstellungen in Frankfurt. Am 1. September 1904 wurde das Berliner Lessingtheater unter der neuen Direktion Brahm mit der „Frau vom Meere" eröffnet, die dort seither 34 Mal zur Aufführung kam.

Die „Frau vom Meere" entstammt einer minder traurigen Epoche. Mit dem Erscheinen von „Rosmersholm" hatte ja der Umschwung begonnen. Ibsen wurde 1887 wieder in Deutschland gespielt, in Skandinavien gefeiert. In Stockholm, wo er am 26. September 1887 einer Festvorstellung des „Volksfeind" beiwohnte, sprach er sich bei einer ihm zu Ehren am 24. September im „Grand Hotel" veranstalteten Festlichkeit klar aus: „Man hat bei verschiedenen Anlässen von mir gesagt, daß ich Pessimist sei. Und das bin ich auch, insofern, als ich nicht an die Ewigkeit der menschlichen Ideale glaube. Aber ich bin auch Optimist, insofern, als ich fest und sicher an die Fortpflanzungskraft der Ideale und an ihre Entwicklungsfähigkeit glaube. Namentlich und näher bestimmt glaube ich, daß die Ideale unserer Zeit, indem sie zu Grunde gehen, dem zusteuern, was ich in meinem Drama ‚Kaiser und Galiläer' durch die Bezeichnung ‚Das dritte Reich' angedeutet habe." „Auf das Werdende — auf das Kommende", auf das er hofft, brachte Ibsen sein Glas. Im März 1888 erfuhr der Sechzigjährige bei seinem Geburtstage, wie viele Anhänger er schon geworben. Auch sein Stern stieg aus dem Lichtnebel auf.

Die Kenntnis der Entstehungsgeschichte der „Frau vom Meere" im Zusammenhalt mit den Äußerungen Ibsens aus jener Zeit dürfte vor dem Irrtum bewahren, die Szenerie, das immerhin wichtige, aber doch mehr äußerliche Beiwerk mit den innerlich wirkenden Faktoren, dem eigentlichen Problem des Stückes, auf gleiche Stufe zu stellen. Die Sehnsucht nach dem Fernen, dem großen Unbekannten, zählt sicherlich zu den wesentlichsten Motiven des Werkes. Ihre Äußerungsform als Verlangen nach dem offenen Meer im Gegensatz zu dem stockenden Fjordwasser tritt aber in die zweite Linie zurück, ist die Individualisierung eines allgemeinen Begehrens gerade für diese Frau. Man darf nicht, die Form für die Sache nehmend, dem Drama deshalb typische Bedeutung und gehaltvolles Interesse absprechen, soll nicht vergessen, wie dieses äußere

Symbol das hier aufgeworfene Problem keineswegs erschöpft. Übrigens schrieb Ibsen sowohl 1880 als 1885 seinem Verleger, „damit kann ich mich am schwersten aussöhnen, daß ich das Meer entbehren muß, und diese Entbehrung wächst von Jahr zu Jahr"; ebenso 1897 an Brandes: „Was mich am meisten anzieht, das ist das Meer". Das wirkliche Leitmotiv ist wieder Ibsens alte Frage nach der wahren Ehe, weiter greifend nach dem Verhältnis der Einzelpersönlichkeit zur Gesamtheit. In „Rosmersholm" erfolgte die Behandlung des Themas unter Herbeiziehung der politischen, sozialen und wissenschaftlichen Gegensätze der Zeit; es bot den Kampf der Weltanschauungen, das Höchste, was das Schauspiel vermag. Die „Frau vom Meere" steigt wie die „Wildente" mehr in die Enge der Familie hinab, dort das große Ringen der Zeit wiederspiegelnd. An Macht des Stoffes und an Kraft der Ausführung bleibt dies neue Drama hinter „Rosmersholm" zurück. Es gibt in jedem Menschenleben nur einen Höhepunkt und Baumeister Solneß stürzt herab, als er zum zweitenmal den Turm erklommen. „Das Alter ist keinem erlassen", dies tritt auch in der störend häufigen Wiederholung der Schlagworte „freiwillig", „in Freiheit" und „unter eigener Verantwortung" hervor, wodurch die Tendenz des Schauspiels gar zu eindringlich betont wird. Die Leitmotive als solche sind eine Eigentümlichkeit Ibsens, die, schon seit den „Kronprätendenten" mit ihrem Königsgedanken herausgebildet, von Drama zu Drama schärfer akzentuiert erscheint. Wie bereits in der „Wildente" verflüchtigt sich hier das Symbolische fast schon zum Allegorischen, dunkler Mystizismus beginnt sich vorzudrängen. Es wäre sehr ungerecht, die Spätwerke Ibsens zu verurteilen. Können sie naturgemäß die alles überragende Bedeutung von „Rosmersholm" nicht wieder erreichen, so kommt ihnen doch genug eigentümlicher Wert zu, um ihr Studium (Lektüre kann man es kaum nennen) höchst anregend und lohnend zu gestalten. Ihnen allen gemeinsam ist eine Stimmung des Verzichtes, wie an kühlen Herbsttagen, wenn die Blätter fallen und die Singvögel verstummen. Hier in der Form des stilleren Sichbescheidens anklingend, überwiegt diese Tendenz später immer mehr. Nach den Tragödien des Kampfes folgen die Dramen der Resignation.

Wir kennen die auf sinnliches Wohlgefallen von Seiten des Mannes gegründete Ehe, in welcher die Frau bloß als teuerer

Luxusgegenstand gilt, aus dem „Puppenheim"; dort verläßt schließlich Nora den Gatten und die Kinder, weil sie in einer solchen entwürdigenden Verbindung nicht mehr bleiben kann. In der „Frau vom Meere" nimmt Ibsen das Problem neuerdings auf, um es bei durchaus verschiedenen Charakteren geänderter Lösung zuzuführen, die aber wohl zudem durch seine mildere Stimmung beeinflußt ist. Wie bei der „Wildente" dargetan, reizt es ihn, den Gegenstand auch anders gewendet zu betrachten, weshalb in „Hedda Gabler" dasselbe Thema abermals unter abweichenden Verhältnissen erfaßt und dementsprechend variiert wird. Ellida wäre so wenig mit Nora zu identifizieren, als Wangel mit Helmer, die falsche Grundlage allein haben beide Ehebündnisse gemein. Im „Puppenheim" scheitert der freilich nicht sehr ernste Versuch des Mannes, die rechte Basis zu gewinnen, in der „Frau vom Meere" glückt er; das erste Stück schließt mit einer schrillen Dissonanz, das zweite mit einem versöhnenden harmonischen Schlußakkord. Im „Puppenheim" wird die Lösung der Frage nur negativ angedeutet, in der „Frau vom Meere" erfolgt sie positiv; das „Puppenheim" zeigt bloß den Weg, in der „Frau vom Meere" wird er gegangen. Eine lediglich sinnliche Gemeinschaft zwischen Mann und Weib kann offiziell den Namen Ehe tragen, aber sie verdient ihn nicht; der Gatte, der in seiner Frau zuvörderst ein Genußmittel erblickt, entwürdigt sie und gibt ihr das moralische Recht, ihn zu verlassen; diese Thesen liegen beiden Stücken zugrunde. Nora scheidet aus Helmers Hause, als sie erkennt, daß sie acht Jahre mit einem fremden Mann zusammengelebt. Ellida will sich von Wangel nach nicht viel kürzerer Ehe trennen; seit drei Jahren schon ringt sie mit diesem Entschluß, und in jenem Sinne zum mindesten, welchen der Arzt mit dem Begriff Ehe verbindet, hat ihr Zusammenleben, wenn das Stück beginnt, längst aufgehört.

Doktor Wangel ertrug nach dem Tode seiner ersten Frau die Einsamkeit nicht lange. So warm er die Verstorbene geliebt, bereits nach zwei Jahren beschloß er zu einer neuen Ehe zu schreiten und seine Wahl fiel auf das sonderbare Mädchen dort draußen im Leuchtturm von Skjoldviken. Wangel redet sich selbst vor, es sei ihm ebenso sehr darum zu tun gewesen, seinen Waisen eine Mutter zu geben, als sich eine Gattin zu erwerben. Daß es sich in Wahrheit nicht so verhielt, bewies sein Entschluß; denn jenes eigentümliche

Wesen, dessen märchenhafte Schönheit auf viele einen bestrickenden Zauber ausübte, taugte durchaus nicht dazu, andere zu erziehen. In höherem Maße als ihre Jugend (sie zählt etwa fünf bis sieben Jahre mehr als ihre Stieftochter Bolette), schließt ihr ganzes bisheriges Leben, früher mit der wahnsinnigen Mutter, dann allein mit dem Vater am einsamen Meergestade, Ellida von einer so schwierigen Aufgabe aus. Wangel freit ein lockendes Weib, das er als Mann begehrt, aber er tut dies nicht im Interesse seiner Kinder; er bringt ihnen eine Stiefmutter, die sich zu ihnen kein Herz fassen kann, so daß auch die Mädchen dies nicht vermögen. Der Doktor führt in Ellida keine Hausfrau, sondern eine Geliebte in sein Heim. Daraus ergibt sich die bald eintretende scharfe Sonderung zwischen ihr und den beiden Mädchen, die sich bis zur räumlichen Trennung steigert. Bolette und Hilde sitzen auf der Veranda, Ellida nicht weit davon, doch völlig isoliert, in der Laube im Garten und Wangel „geht so hin und her", bald ist er da, bald dort. Als Arnholm sich über diese Methode, das Familienleben zu pflegen, erstaunt zeigt, meint Ellida halb nachlässig, halb bitter-ironisch: „Wir können ja zu einander hinübersprechen — wenn wir mitunter einmal denken, wir hätten etwas zu sagen."

Daß es so kam, ist Ellidas wie Wangels Schuld. Sie tut ihrem Manne Unrecht mit dem Vorwurf: „Du bist es — und kein anderer — der es so gewollt hat." Sie hat freilich „ganz einfach nur alles so gelassen, wie ich es an dem Tage vorfand, als ich kam"; daß sie in Passivität verharrte und jeglich Ding seinen Lauf nehmen ließ, darin liegt aber ihr Verschulden an dem unleidlichen Zustand, der sich als Endresultat für alle Teile ergab. Sie blieb ohne Wurzel in Wangels Hause, weil sie dieses Haus nicht als eine Stätte betrat, wo ihrer ernste, heilige Pflichten warteten, im Vollbewußtsein ihrer Aufgabe und mit dem Entschluß, sie zu erfüllen. „Hilflos und ratlos und so ganz allein", wie sie damals dastand, nahm sie den Heiratsantrag des Arztes als eine lebenslängliche Versorgung an. Sie drückt die Sache, wenn sie mit Wangel darüber spricht, weit härter und schärfer aus, als sie zu jener Zeit für gerechtfertigt gehalten hätte, wo weder er noch sie in klarer Erkenntnis der ihnen höchstens dunkel bewußten Triebfedern ihres Vorgehens handelten. Jetzt, wo sie mit hell gewordenem Blick auf die sechs Jahre zurückliegende Vergangenheit hinüberschaut, enthüllt sich ihr deutlich der

Untergrund jener Vorfälle, während Wangel sich noch in Illusionen wiegt, die er nur langsam und zögernd aufgibt. Als er all das von ihr aussprechen hört, sträubt sich sein Selbstgefühl gegen die bittere Erkenntnis. Er möchte ihre Behauptungen ableugnen, aber je länger er darüber nachdenkt, desto mehr leuchtet ihm wider Willen die unanfechtbare Tatsächlichkeit der Geschehnisse auf. Wangel ist Arzt, sobald er, statt in Selbstverblendung nach unzutreffenden Gründen zu suchen, die richtige Diagnose der Krankheit aufstellte, greift er auch mit mutigem Entschluß zu dem einzigen Heilmittel, das Rettung bringen kann — oder auch völlige Vernichtung. Er muß ein Experiment auf Leben und Tod wagen, aber die verzweifelte Kur gelingt. Wangel kaufte sich seine Ellida vormals, weil er Lust zu ihr bekam. Er erobert sich nun sein Weib, das jetzt erst seine Frau sein wird.

Der innere Entwicklungsprozeß, durch den Wangel zu diesem Entschluß gelangt, die Umformung seiner Ansichten über die Ehe ist für das Drama ebenso wichtig als Ellidas Entwicklung, die eher in einem Klarwerden besteht. Schlenther, der nebenbei bemerkt den Reisenden 1200—1500 Kilometer Seefahrt erspart, indem er den Leuchtturm von Skjoldviken, der doch offenbar in der Nähe des Wohnsitzes Wangels lag, zum Nordkap hinauf versetzt, sagt sehr treffend, „daß in Ellida nicht sowohl ein Krankheitsprozeß als vielmehr ein Genesungsprozeß abläuft". Mit Recht verweist er darauf, wie Ellida schon im zweiten Akt „die gesundende Kraft" des Geständnisses findet und wie innig sie bereits an Wangel hängt. Die Umwandlung hatte bereits begonnen. „Von ganzem Herzen hab' ich ihn lieb gewonnen", sagt Ellida sogar schon im ersten Akt zu Arnholm. Sie harrt dann lange Zeit auf das erlösende Wort, das ihr die Freiheit wiedergibt; kann sich ihr Gatte zu dieser Tat durchringen, dann sind beide sich gerettet, vermag er es nicht, dann sind sie sich verloren, mögen sie auch äußerlich zusammenbleiben. In Ellida ist die nervöse Spannung, mit der eine für das ganze Sein bestimmende Entscheidung erwartet wird. Ihr Gatte allein kann die Wahl treffen und mit der seinen ist die ihre, so plötzlich und überraschend sie scheinen mag, von selbst gegeben. In Wangels Entschluß, sie freizugeben, war der ihre, dem Seemann nicht zu folgen, bei ihrem Manne zu bleiben, mit innerer Notwendigkeit *implicite* schon enthalten.

Der Doktor ist wie Helmer eine stark sinnlich veranlagte Natur. In der Ehe mit Ellida möchte er, falls er sie nur sonst besitzen könnte, sich ganz glücklich fühlen, auch ohne ihre Seele sein zu nennen; da er diesen Teil ihres Selbst fast gar nicht kennt, würde er seinen Mangel kaum bemerken. Er sucht in ihrem Zusammenleben vor allem den Geschlechtsgenuß. Erst, seit Ellida sich ihm weigert, beginnt er zu begreifen, daß ihr etwas fehle, vermag jedoch nicht den wahren Grund zu enträtseln. Als Ellida ihm zum erstenmale sagt, sie erkenne jetzt, „das Leben, das wir zwei miteinander leben — das ist im Grunde ganz und gar keine Ehe", erwidert er ihr durch den einen Gedanken, der ihn stets beschäftigt, verbittert, das sei ein wahres Wort, denn: „das Leben, das wir jetzt leben, ist ganz und gar keine Ehe". Er begreift gar nicht, was seine Frau sagen wollte, sie aber weiß sofort, auf wie falscher Fährte seine Empfindungen sind und entgegnet: „Auch früher nicht. Niemals. Von Anfang an nicht." Ich denke mir diese Worte rasch und heftig hervorgestoßen, wie einen Protest gegen seine Auffassung, die Ellida nicht weit genug von sich weisen kann. Sie fühlt, das Wesen der Ehe bestehe in geistiger Übereinstimmung, nicht bloß in physischer Vereinigung. „Es nützt nichts, daß wir länger hier herumgehen, uns selbst belügen — und einander." Sie spricht es aus, er habe sie gekauft und als er mit ungeheucheltem Erschrecken wiederholt: „Kauftest —! — Sagst du — kauftest!" fährt sie fort: „Ach, ich war ja doch nicht um ein Haar besser als du. Ich schlug ein. Ging hin und verkaufte mich an dich." Dies vernehmend begreift der Arzt, er habe seine Frau nie ganz besessen, weil ihm stets nur der Körper, nicht die Seele gehörte. Wangels einseitig sinnliche Verliebtheit ließ in den ersten Jahren der jungen Ehe gar nicht den Gedanken in ihm aufkommen, seine Frau empfinde auch seelische Bedürfnisse. Als er ihre Hand begehrte, hatte er bloß ein paarmal ein wenig mit ihr gesprochen, er kannte sie kaum, als sie seine Frau wurde und so blieb es. Erst im sechsten Jahre ihres Nebeneinanderlebens gelangt er zu der Gewißheit, daß etwas trennend zwischen ihnen stehe. Wäre Ellida eine nachgiebige, ihren Kummer still in sich verschließende Natur, wie etwa Betty oder Martha Bernick, er ginge noch länger in glücklicher Blindheit neben ihr her, ohne die Leere in ihrem Herzen mitzufühlen. Die sehr greifbare Tatsache, in der sein Weib die innere Fremdheit dokumentiert,

bringt ihm eine annähernde Vorstellung ihres Gemütszustandes, hellsehend macht sie ihn nicht. Er fängt an zu trinken, um seinen Ärger hinunterzuschlucken, das ist zunächst alles. Diese Neigung zum Trunk wird wiederholt von Bolette schonend, aber schmerzvoll berührt; Ellida scheint gar nichts davon bemerkt zu haben, sie beschäftigt sich nur mit sich selber.

So verrinnen die Jahre. Ellidas Sinnen und Denken weilt nicht in ihrem Hause, sondern weit draußen auf dem Meere. Wangel sucht unter Bekannten beim Kognak die Befriedigung, die sein Heim ihm nicht gewährt. Die jungen Mädchen sind auf sich allein angewiesen, Bolette mit dem nagenden Gefühl, daß niemand an sie denkt und sich mit ihrer Zukunft beschäftigt, peinlich berührt von den zerfahrenen Verhältnissen in der Familie und ohne Hoffnung, sich davon losgelöst und befreit zu sehen, Hilde in dem gefährlichsten Alter fast völlig sich selbst überlassen — nur Bolette kümmert sich um die jüngere Schwester, doch ihr fehlt Autorität wie Erfahrung — liebebedürftig, aber weil sie die rechte Elternliebe nicht fand, in sich verschlossen, trotzig, ja boshaft. Derart präsentiert sich diese, äußerlich scheinbar so zufriedene, zu den angesehensten der Stadt zählende Familie, streift man die Schleier der Kovenienz ab, die das innere Zerwürfnis notdürftig verhüllen. Ibsen stellt das erschreckend ähnliche Bild, mit ruhiger Sachlichkeit, ohne aufdringliche Ausmalung in schreienden Farben hin. Dadurch wirkt es auf den kundigen Beobachter noch überzeugender, denn derart entwickeln sich die Dinge in der Wirklichkeit, allmählich, ohne daß es den Beteiligten selbst recht zum Bewußtsein käme, bis sie einmal plötzlich durch irgend einen Zufall entdecken, wie tief die gegenseitige Entfremdung wurde. Die ganze Familie Wangel hat sich an die eigentümlichen, bei ihr eingebürgerten Formen so gewöhnt, daß sie bei mehrfach sich wiederholenden Anlässen immer erst durch Arnholms überraschte Fragen darauf hingelenkt wird, wie wenig normal diese Art der Beziehungen sei, während dem Oberlehrer nach seiner etwas förmlichen Natur jede Abweichung sofort auffallen muß. Darum charakterisiert jede solche Bemerkung zugleich den Sprecher und das Besprochene.

Arnholm ähnelt dabei bloß flüchtig dem aus vielen französischen Stücken bekannten alten Hausfreund, dessen Lebensberuf es scheint, als Depositenamt für die Herzens- oder Geldsorgen seiner Neben-

menschen zu dienen. Der Oberlehrer kommt auf die natürlichste Weise ins Haus, nach acht Jahren der Abwesenheit von Wangel geladen. Er naht durchaus nicht in der Absicht, dessen verfahrene Ehe wieder einzurenken, sondern um sich eine Frau zu suchen. Weil er alle Teile von früher genau kennt, vermag er am ehesten die inzwischen eingetretene Veränderung zu konstatieren; andererseits wird so das Vertrauen erklärlich, daß Ellida, Bolette, am meisten Wangel ihm entgegenbringen. Bezeichnenderweise geht der Arzt weit offener mit der Sprache heraus als seine Frau. Er spricht als Mann zum Mann und empfindet das Bedürfnis nach gutem Rat. Seine völlige Hilflosigkeit zeigt sich in der Berufung Arnholms, von dem er glaubte, Ellida hege für ihn noch eine alte Jugenderinnerung, so daß ihr sein Anblick wohltun könnte. Dieser Zug spricht laut für Wangels (trotz seiner etwas rohen Auffassung von der Ehe) weiches, edles Herz, wodurch seine Umwandlung im letzten Akt begreiflich, ja natürlich wird. Ellida verkennt ihn nicht. Sie stimmt mit eifriger Überzeugung bei, als Arnholm ihren Mann lobt, der „so brav, so ehrenhaft, so innig herzensgut und freundlich gegen alle Menschen" sei, aber dennoch bleibt die unsichtbare Scheidewand zwischen ihr und ihm aufgerichtet. Wir Leser erfahren hierüber im ersten Aufzug gerade genug, um unsere Neugierde zu reizen. Die Erzählung ihrer früheren Verlobung mit dem Steuermann enthält erst der zweite Akt. Bei einer guten Aufführung würde der Hörer schon im Beginn das Wesentliche ahnend vorerfassen. Bei Lyngstrands Bericht von dem Amerikaner, dem Bootsmann, der so leicht norwegisch lernte, müßte sich in Ellidas abgerissenen Reden und in ihren Zügen, in der spannungsvollen Hast, womit sie der an sich ja gleichgültigen Erzählung folgt, bereits ausprägen: dies sei vermutlich der Mann, um dessentwillen sie vor zehn Jahren Arnholms Bewerbung zurückwies und dessen Erinnerungsbild sich feindselig zwischen sie und ihren Gatten stellt.

Die analytische Form des Dramas war hier so wenig vermeidbar als in „Rosmersholm", ihre Schwierigkeiten sind womöglich noch besser als dort besiegt, da die nervöse Aufregung Ellidas von Anfang an klarer als die scheinbare Ruhe Rebekkas auf die richtige Spur hinleitet und wir durch die Einführung Arnholms, dem manches erzählt werden muß, in ungezwungener Weise über vieles Aufschlüsse erhalten. Daß der Oberlehrer seiner eigenen Herzensaffäre nachgeht,

die ihn abzieht und lebhafter beschäftigt als Ellidas Los, ist vortrefflich; dadurch wird der letzte Schimmer des Vertrauten, an dem für den Bühnenkundigen immer eine gewisse Lächerlichkeit haftet, von ihm abgestreift. In der durch Einfügung dieser einen Figur erzeugten großen Zahl von Wirkungen bewährt sich die Meisterschaft dramatischer Technik, denn es liegt ein wesentliches Verdienst darin, die Beziehungen zwischen den einzelnen Personen so zu verknüpfen, daß nicht allzu viele nötig werden, jede eine charakteristische Seite des aufgeworfenen Problems darstellt, und außerdem ihr Los möglichst vollständig durch den im Stück zur Anschauung gebrachten Lebensausschnitt mitbegrenzt erscheint. Je inniger die Nebenfiguren mit den Vorgängen des Schauspiels verwoben sind, desto intensiver weckt dies unsere Teilnahme. Bei dem vorliegenden Drama trifft das in besonders hohem Maße zu. Nicht bloß die beiden Hauptpersonen, Ellida und Wangel, dann Bolette und Hilde, auch Arnholm und Lyngstrand sind mit allen ihren Lebensinteressen in den Rahmen des Werkes miteingeschlossen. Wir lernen sie ganz genau kennen, selbst den nur flüchtig gestreiften Ballested; im Kontrast dazu wirkt der Fremde, der geheimnisvolle, von nebelhafter Unklarheit umflossene Bräutigam desto stärker.

Je engere und dichtere Fäden alle anderen Figuren des Stückes untereinander verknüpfen, um so unheimlicher hebt sich von diesem Untergrund die Gestalt des Mannes ab, der, von jeder tieferen Verbindung mit den Menschen losgelöst erscheint, einzig auf sich selbst gestellt, das Gegenspiel jener Leute, von welchen uns jegliches bekannt, ohne festen Wohnsitz, ohne eigentlichen Beruf, ja, um das Unbestimmbare seiner Existenz am schärfsten zu bezeichnen, ohne sicheren Namen, auftauchend ohne daß man wüßte, woher er kommt, verschwindend ohne Spur, wohin er geht. Der Fremde bleibt im Stück eigentlich eine Episodenfigur, wichtig, nicht so sehr durch das, was er tut, als durch den Eindruck, den er auf andere macht. „Das Anziehende ist dahinter", sagt Ellida, „der Mann ist wie das Meer". In diesen Worten, mit denen, bedeutsam genug, der dritte Akt schließt, liegt der Geheimschlüssel zum Verständnis des Werkes. Ungebunden und jeder Fessel spottend wie die Salzflut, von Küste zu Küste schweifend, heimatlos, kein Gesetz über sich erkennend, unbekümmert um die Satzungen der seßhaften Menschen, gleicht der Fremde dem Element, mit dem er sein Dasein teilt. Was lockt

und zieht, ist die volle Unabhängigkeit, das Wilde, Stolze und Große, das in einer solchen Existenz liegt. In Ellidas Sehnsucht nach dem Meere, nach seiner erfrischenden, sturmbewegten Luft, birgt sich ja neben der physischen Abneigung des Küstenbewohners gegen den Aufenthalt im Binnenland (und der Ort am Fjord erscheint ihr wie Binnenland), der noch wichtigere psychische Widerwille gegen all das eng Begrenzte, gegen die kleinlichen Verhältnisse, das Verlangen nach der verlorenen Freiheit und Selbständigkeit. Auch Martha Bernick kannte die Sehnsucht nach dem Meere, Noras Traum ist es, nochmals das Meer zu sehen, Rebekka ist mit seinen Stürmen vertraut. Ellidas unbefriedigter Seelenzustand tritt in ihrer Nervosität, ihrem Begehren, aus der Stadt ans Meer zurückzukehren, zutage, darum wird mit dem geistigen Gleichgewicht auch das körperliche Wohlbefinden sich wieder einstellen. Weil ihr physisches Unbehagen vor allem ein Reflex ihrer psychischen Verstimmung ist, kann Wangels Idee nicht genügen, ihr „nach dem Meere hinziehendes Heimweh", durch die Rückkehr dorthin, die Übersiedlung nach einem Ort an offener See zu heilen. Als er dies vorschlägt, begreift Ellida sogleich, daß ihr Glaube nach dem Meer als solchem zu begehren Selbsttäuschung war. Das Heimweh nach der Salzflut ist symbolisch für ihr Verlangen nach all dem, was die See ihr bedeutet, die Unabhängigkeit, die stolze, ungebundene Freiheit. Das Meer gilt ihr als Vertreter dieser Wünsche, so liebt sie es am heftigsten.

Nur weil er war wie die unermeßliche, verderbenbrohende und doch anlockende Flut, übte der Fremde solche Gewalt über Ellida, eine Macht — und hier knüpft freilich ein anderes Problem an —, die bloß so lange wirksam blieb, als er in ihrer Nähe weilte, ihren Willen durch nachdrucksvollen persönlichen Einfluß lähmte und sie willenlos allem beistimmen ließ, was er vorschlug. Man braucht da nicht die vieldeutigen Worte Hypnose oder Suggestion anzuwenden. Sagen wir einfach, dem Steuermann kommt Ellida gegenüber die Macht des stärkeren Willens über den schwächeren zu, wie Rebekka bei Pastor Rosmer und seiner Frau. Und der Fremde ähnelt Rebekka in mehr als diesem einen Punkte. Er ist ein Anhänger der skrupellosen Weltanschauung Dr. Wests, die sich bei ihm mit einer gewissen naiven Unbekümmertheit kundgibt. Er kam nicht durch gelehrte Studien zu seinen Ansichten. Er folgt ohne weiteres den Bedürfnissen seiner Natur: „Ich will leben und sterben als ein

freier Mann." Diesen Grundsatz verfolgt der Unbekannte bis zu seinen äußersten Konsequenzen. Er vertritt jenen extremen Individualismus, welcher notwendig zum ärgsten Egoismus führt, während das lebendige Bewußtsein der Vergesellschaftung als soziale Gesinnung, den einzelnen zum Mutualismus hinüberleitet. Wer mit anderen lebt, lernt auch für andere sorgen, wer sich trotzig isoliert, in dem erstirbt mit dem Gefühl der Zusammengehörigkeit auch das der Verantwortlichkeit und jede Rücksichtnahme auf andere. Der Fremde handelt, als hätte er Max Stirners Werk „Der Einzige und sein Eigentum" gelesen und sich das Motto des Buches zur Lebensdevise gewählt: „Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt", daraus die entsprechende Schlußfolgerung ziehend, „und mir gehört die ganze Welt". Jene individualistische Moral muß in solcher Unmoral enden, denn konsequenterweise läßt sich von einem derartigen Standpunkt nichts Erhebliches gegen die Resultate vorbringen, zu denen Stirner, der logischere Vorgänger Nietzsches, als Individualist κατ' ἐξοχήν gelangt. Jede Ethik ist letzten Endes soziale Ethik, und vor allem darum kommt ihr Wert und Bedeutung zu. Dieser Gedanke muß in uns immer lebendiger werden, soll es jemals zur sittlichen Wiedergeburt der Menschheit, soll es zu dem dritten Reich kommen, das Ibsen als Herold voraus verkündet.

Der Fremde bedeutet all das Zügellose, Entfesselte, das zugleich an sich zieht und abstößt, das Mysterium, das Grauenvolle, das lockt, eben weil es schreckt, das Sonderbare, Unregelmäßige, nach dem sich jeder Phantasiebegabte sehnt, sieht er sich wider Willen festgebannt in Beziehungen, die ihn als Fesseln drücken, weil sein Herz nicht mit dabei sein kann. Das Nüchterne, Alltägliche dünkt unleidlich, um so mehr, als es ernste, schwere Pflichten auferlegt, indes die weite Ferne in goldenem Schimmer erglänzt, dort muß sich das Ungeahnte, das Nichtzuahnende, erfüllen. So lockt das Meer, so lockt dieser Mann. Ähnlich berichtet Jens Peter Jacobsen, der im Dezember 1884 erst 37 Jahre alt verstorbene feinste Stilkünstler Dänemarks, im Roman „Niels Lyhne" (über den Ibsen gleich nach seinem Erscheinen schrieb, er gehöre „zum Allervorzüglichsten, was die Gegenwart auf diesem Gebiet hervorgebracht"), die Mutter des Titelhelden habe dessen Vater vor allem deshalb gewählt, weil er „in großen, fernen Städten gewesen war", die weite *Welt da* draußen besucht, all das gesehen hatte, wonach sie sich

sehnte. Verführerisch mag solche Befreiung aus engen Schranken wirken, das wahre Freiwerden für Ellida liegt nicht dort. Weil Wangel sie als Sache betrachtet, ihm gehörig, und zu keiner eigenen Entscheidung berechtigt, reizt es sie mit doppelter Gewalt, dem Fremden zu folgen. Er bedeutet ihr das Meer, die Freiheit, und das Grauen vor ihm, der sie durch die Kraft seines Willens ja weit ärger knechtet als ihr Mann, dient ihr dennoch zum Ansporn, mit ihm zu ziehen. Soll sie in der wichtigsten Frage ihres Lebens ohne Willen sein, unter der Botmäßigkeit Wangels stehend, weil ihr Eheschwur sie hiezu verpflichte, nicht weil ihr Herz, ihr eigenes Gefühl sie bei ihm bleiben hieße, dann darf der Seemann mit Recht beanspruchen, daß sie ihm folge, weil sie ihm früher als Wangel ein Gelöbnis geleistet. So lange Wangel seinen Willen für ihren geltend zu machen strebt, steht sie unter der Herrschaft des Fremden. Hat fremder Wille über sie zu verfügen, dann ist jener der stärkere und ihm muß sie sich beugen. Mit dem Moment, wo der Arzt ihr die freie Wahl läßt, hat sie entschieden, nun, wo sie unbeeinflußt als Herrin ihres Geschickes anerkannt wird, muß sie bei ihm ausharren, den sie lieben lernte, kann sie nicht jenem folgen, welchen sie in längst entschwundener Zeit zu lieben glaubte.

Das ist die Umwandlung, die sich in Ellida vollzieht, die „kommen mußte, — da ich in Freiheit wählen durfte“. Noch eine wichtige Änderung ging mit ihr vor; seit sie den Fremden leibhaftig vor sich sah, hörte das Phantasiebild von ehedem auf, sie zu ängstigen, denn die neue Wirklichkeit zeigt andere Linien als der Traum von alter Zeit. Daß die Erinnerung an den früheren Verlobten zur selben Epoche in ihr so lebhaft erwachte, wo dieser zufällig ihre längst erfolgte Vermählung erfuhr, erklärt sich ohne rätselhafte Fernwirkung, mit der Ibsen spielt, ohne sie uns aufzudrängen, zur Genüge aus ihrem damaligen Zustande. In der auch bei anderen Frauen krankhaft erregten Periode werdender Mutterschaft beschäftigte ihr Denken sich damit, in welchem Verhältnis sie zu ihrem Gatten stehe und wie sich die Dinge gestaltet hätten, falls sie dem Seemann die Treue bewahrt. Da erfaßte sie das Unwürdige der Versorgungsehe mit Wangel und schmerzvoll erinnerte sie sich des anderen, der ihr nun wohl der Bessere schien. Das Kind kam und es „hatte des fremden Mannes Augen“, an sich etwas nicht Unwahrscheinliches, weil der Mutter dies Bild in der

Zeit der Schwangerschaft immer vorschwebte. Ellida, deren stürmisch wogendes Gefühlsleben Vernunftgründen unzugänglich, nur von der Macht ihrer Empfindungen gelenkt wird, erblickt darin ein Wahrzeichen. Sie spinnt sich immer tiefer in diese wirren Gedankengänge ein, glaubt mit Wangel nicht mehr als seine Frau leben zu dürfen, was sie, seit ihr der Charakter ihrer Ehe klar wurde, nicht mehr wollte. Der baldige Tod ihres kleinen Knaben trägt natürlich dazu bei, ihre Gemütsstimmung zu verdüstern; auch ohne erbliche Belastung von der Mutter her rufen solche Verluste bei Frauen oft die schwersten Störungen hervor. Bei Ellida entwickelt sich nachgerade eine fast schon an Geisteskrankheit grenzende Erregtheit, die zu offenkundigem Wahnsinn ausarten könnte, erfolgt keine entscheidende, aus dumpfem Brüten ins Leben zurückführende Änderung.

Dieses Ereignis wird die Rückkehr des Steuermannes. Es tritt ein, als die Nervenüberreizung bei Ellida aufs höchste gesteigert wurde, zum Teil durch Arnholms Anblick, den sie zuletzt in jenem Jahre sah, in welches ihre erste Begegnung mit dem Fremden fiel, noch mehr durch Lyngstrands Erzählung, aus der sie erfuhr, der Seemann wisse um ihre Vermählung, endlich durch ihr Gespräch mit Wangel, der fühlt, die Dinge könnten nicht so weiter gehen. Ellida befindet sich in einem entschieden abnormalen Zustand. Wie ein gescheuchtes Kind harrt sie im Garten mit unruhiger Spannung auf Wangels Kommen, als sie hinter sich „mit gedämpfter Stimme“ ihren Namen hört. Im Glauben, es sei ihr Gatte, wendet sie sich ihm zu mit dem Rufe: „Ach, Lieber, — kommst Du da endlich“ und blickt erstaunt in ein fremdes Gesicht. Man muß als wichtig festhalten, daß sie den Steuermann nicht sogleich wieder erkennt, was manche, ihren ersten Ausruf mißverstehend, annehmen. Erst nach einiger Zeit, als der Unbekannte sie duzt, erwacht die Erinnerung in ihr: „Die Augen! — Die Augen!“

Aus ihren Reden in den nächsten Auftritten tönt nicht etwa Freude, sondern Schrecken und bange Furcht. Sie ist Wangels Weib und darf nichts mehr mit dem Seemann, dem unheimlichen Fremden, der ihr Scheu einflößt, gemein haben. Zugleich ängstigt sie seine mögliche Rache. Und gewöhnt, nichts selbständig zu tun, nie auf die eigene Kraft zu bauen, flüchtet sie zu dem Arzte, mit dem wiederholten Ausruf: „Rette mich.“ Von jenem Wahngebilde,

welches in ihrem Geiste lebte, wußte sie selbst nicht recht, ob sie es mehr fürchte oder liebe, der lebendige Anblick des rätselhaften Unbekannten erregt ihr Grauen. Er will sie mit sich nehmen, wie eine Sache, die einmal ihm gehöre, das erfüllt sie mit unsagbarem Entsetzen. Da hört sie ihn plötzlich sagen: „Will Ellida bei mir sein, so muß sie freiwillig reisen." Dies kommt über sie wie eine Offenbarung: „Freiwillig", sie wiederholt es zweimal wie im Traum. Als der Fremde sich ihr neuerlich nähert, weicht sie freilich abermals erschrocken zurück, da hat das Wort noch nicht in ihr Wurzel gefaßt, doch wenn er geht, blickt sie ihm nach und sagt: „Freiwillig sagte er! denk' nur, — er sagte, freiwillig sollte ich mit ihm reisen." Sie beginnt zu fühlen, dies sei es, was ihr immer fehlte, und es lockt sie und zieht sie an. „O Wangel, — rette mich vor mir selbst!" Das Meer ist gekommen, sie zurückzuholen, wie soll sie Widerstand leisten? Wenn die Lockung naht, den Kreis übernommener Pflichten verlassend, allem oft so Widerwärtigen zu entgehen, dann gibt es nur eine feste moralische Stütze, die uns Sicherheit gewährt, eben diese Pflichten, so drückend sie sein mögen, das Pflichtbewußtsein, das uns verhindert, leichtgesinnt unsere Aufgaben im Leben unserem Wohlbehagen zu opfern — und dies gerade mangelt Ellida. Sie hat keine Pflichten. Wangels übergroße, egoistische Liebe hielt sie von jeder Verpflichtung fern; sie lebt in seinem Hause, aber es gibt nichts, wofür sie lebt.

Dazu tritt noch eines: Ellida befindet sich in einem für Frauen kritischen Alter, demselben fast wie Hedda Gabler und Rita, wie früher Frau Margit. Noch weiß sie sich jung, noch könnte sie das Leben leben, aber betritt sie nicht bald die neue Bahn, dann ist es unwiderruflich zu spät. Soll sie ihr Dasein so weiterspinnen wie bisher, freudlos und öde in dem weltfernen Winkel? Sie sehnte sich danach, fremde Länder, die weite, große Welt dort draußen kennen zu lernen. Noch nie reiste sie fernhin über das von ihr so heiß geliebte Meer, sie blieb eingezwängt in den engen Fjord. Die scheidende Jugend reizt sie auf, an der Seite des Fremden eine neue Zukunft, ein besseres Glück, Verjüngung zu suchen. Auch hier ein symbolisches Moment. Der große englische Dampfer macht eben seine letzte Fahrt, der Sommer mit seinen langen Tagen und hellen Nächten scheidet, des Winters endloses Dunkel bricht herein, wo alle Meeresstraßen zugefroren sind. Und sie einsam in dem toten

Winkel, die Jugend vorbei und das nahende Alter drohend vor sich. Die letzte Fahrt! Soll sie's nicht wagen, fortzuflüchten ins frische, blühende Leben? Bleibt sie, dann ist morgen ihre „wahre Zukunft vielleicht verspielt! Ein ganzes und volles Leben in Freiheit verspielt!" Das Wort des Fremden hat ihr die Augen geöffnet. Sie fühlte die langen Jahre her einen dumpfen auf ihr lastenden Druck, sie hörte eine Kette klirren und wußte nicht recht, was es bedeute. Jetzt versteht Ellida sich selbst, empfindet auf das lebhafteste, was ihr fehlt, und deshalb wiederholt sie mit dem Eigensinn und der Zähigkeit einer Kranken stets aufs neue, die Freiwilligkeit müsse ihr werden. Unbeirrt durch äußere Hemmungen will sie nur der Stimme ihres Herzens folgen. Wie dies entscheiden wird, wagt sie nicht vorherzusagen. Mit Wangel verbindet sie innige, zur Liebe gesteigerte Hochschätzung, an dem Fremden reizt vor allem die Möglichkeit, dieses verpfuschte Dasein wegzuwerfen und nun erst ihr wahres, wirkliches Leben zu beginnen.

Wangel sieht das gräßliche Ringen in ihrer Seele, aber er kann sie nicht fahren lassen, sie, an der er so innig hängt! Er beginnt zu grübeln, ob er nicht Schuld trage, daß es so weit kam, denn er muß empfinden, daß Ellida keinen Augenblick daran denken könnte, dem namenlosen Fremden, dem Mörder seines Kapitäns, zu folgen, fände sie in ihrer Ehe Befriedigung. Und er überhäuft sich jetzt mit Vorwürfen, weil er, der so viel ältere Mann, seine Pflicht gegen seine Frau nicht erfüllte. Er war stets nur der Liebhaber seines Weibes, aber „ich hätte wie ein Vater für sie sein sollen — und ein Führer zugleich. Ich hätte mein Bestes tun sollen, um ihr Gedankenleben zu entwickeln und zu klären." Er möchte jetzt gut machen, was er gefehlt. Nur noch vor dem Fremden will er sie retten, von morgen an soll ihr völlige Freiheit werden, doch morgen, da ist es zu spät, die Würfel für das ganze Leben gefallen, jetzt gleich muß er sie freilassen. Wangel fühlt, wie wahr es sei, er könne sie zwar festhalten, aber ihre Gedanken würden dem Fremden nacheilen. Er fürchtet, sie zum Wahnsinn zu treiben, wenn sie bleiben muß. Ein letzter, schwerer Kampf in seiner Brust, und todestraurig, in dem sicheren Glauben, sie werde ihn nun verlassen und mit dem Seemann fortziehen, gibt er sie frei. Damit bewährt der Arzt einen Heroismus der Entsagung, welcher den selbstsüchtigen Fremden tief in den Schatten stellt; daß er, falls

Ellidas Wohl dies fordert, sogar darein willigen kann, sie dem Steuermann als Weib folgen zu lassen, beweist seine echte, innige Liebe, die ihren Charakter geändert hat, edler und stärker geworden ist, als jede andere.

Ellida betrachtet ihn mit herzlicher Rührung. In Freiwilligkeit und unter eigener Verantwortung soll sie entscheiden. Dort das Grauenvolle, das abstößt und anzieht, das Leben, wie sie es einst begehrte, hier die schmucklose, ernste Pflichterfüllung, bereit, ein begangenes Unrecht zu sühnen. Dort der unheimliche Fremde, nach dem sie sich sehnte, als er fern war und vor dem ihr nur noch bangt, hier der durch Jahre erprobte Gatte, dem sie alles gilt und der sie trotzdem freigab. Wie sie drei Jahre lang vor Wangel floh, fliegt sie ihm jetzt zu: „Niemals gehe ich mit Ihnen nach diesem" . . . „O — niemals reise ich von Dir nach diesem." Die Ehe der beiden war ursprünglich angeregt von der Sinnlichkeit des Mannes, der sich ein Weib kauft, und der Hilflosigkeit der Frau, die sich verkauft, um für Lebenszeit versorgt zu sein. Diesen Handel ließen Wangel und Ellida zurückgehen, deshalb vermögen sie jetzt eine echte Ehe aus gegenseitiger tiefer Neigung zu schließen. Hilde meint, die Eltern sähen „rein wie Verlobte" aus. So ist es. Sie haben sich verlobt zu einem neuen ernsten Bund, beruhend auf voller Gleichheit, wo jedes in Freiheit und unter Verantwortlichkeit beschloß, sich dem andern anzugliedern, zu gemeinsamer Pflichterfüllung. Das Leben muß ein stetes Kompromiß sein, aber nicht zwischen unseren Grundsätzen und der täglichen Praxis, sondern zwischen unseren Ansprüchen an das Dasein und jenen Anforderungen, welche das Dasein an uns stellt. Ellida scheidet mit dem Fremden von manchen schimmernden Träumen, um in einem stilleren Los an Wangels Seite die ihr zugefallene Lebensaufgabe zu erfüllen, ihre Pflicht zu tun als seine Gattin und Mutter seiner Kinder. Ellida und Wangel haben heimgefunden von verwerflich egoistischem Streben zu altruistischem Schaffen. Darin liegt die moralische Bedeutung des Werkes.

Der Zug nach der Welt da draußen und nach dem geheimnisvoll Anlockenden, der sich bei Ellida vereint fand, erscheint auf ihre Stieftöchter, nach deren Naturell modifiziert, verteilt. In Hilda sind die krankhaften Eigenschaften Ellidas im Keime vorhanden, sie ist zwar etwas älter, aber (wie Hedwig in der „Wildente") noch in den

bedenklichen Jahren des Überganges. Sie schwärmt für das „Spannende“ und darunter begreift sie fast dasselbe, was Ellida das Grauenvolle nennt. Sie spielt mit dem totgeweihten jungen Lyngstrand, weil er durch diese ihm selbst unbekannte Todesnähe so verschieden von den anderen, so spannend wird. Hilde zeigt ein höchst merkwürdiges Gemisch von Jugendschelmerei, unklarer Sehnsucht nach dem Leben und früher Verbitterung, ein Gefühl, welches in ihr durch das von Ellida unbeachtete Begehren nach deren Zuneigung groß wuchs. Es ist eine solche Meisterschilderung, daß man ein lebendes Modell vermutet. Zum Trotz feiert sie nun Mamas Geburtstag, zum Trotz lehnt sie sich gegen die mildere, abmahnende Bolette auf, sie will ein garstiges Ding sein, sagt sie selber, „aus Trotz!“ Sie besitzt den abenteuerlichen Sinn, der ihren Jahren angemessen ist, und so auch die Spottsucht. Sie denkt sich leicht und gern in ungewöhnliche, „spannende“ Verhältnisse hinein, etwa wie sie sich als Lyngstrands in tiefem Schwarz trauernde junge Braut ausnähme. Sie ist lebhaften Geistes und unklar über sich selbst; sie glaubt zu hassen, wo sie liebt. Als die ruhigere, kühlere, deshalb hellsichtigere Bolette die Stiefmutter darüber aufklärt, wie Hilde sich nach mütterlicher Zärtlichkeit sehne, ruft Ellida aus: „Sollte hier eine Aufgabe für mich sein!“ Sie ist da und zwar keine ganz leichte, es wird liebevoll schonender und zugleich vorsichtiger Behandlung bedürfen, um Hildens zum Verwildern neigendes Gemüt auf den rechten Weg zurückzuleiten. Gelingen kann es, denn Hilde ist der zweiten Gattin ihres Vaters zugetan und Ellida hegt ja den festen Entschluß, nachzuholen, was sie in egoistischer Selbstverblendung so lange verabsäumte.

Auch Bolettens Scheiden aus der Heimat dient zum Besten, weil nun Ellida die Leitung des Hauses übernehmen wird und in der Sorge für Wangel und für Hilde die Aufgabe der nächsten Jahre umschrieben findet. Bolette folgt dem Oberlehrer als Gattin. Dies wurde als Versorgungsehe gedeutet, als täten die beiden genau dasselbe, wie einst Ellida und Wangel. Nun sind Arnholm wie Bolette, von Haus aus etwas nüchternere Charakteure, bei denen der Verstand lauter spricht als die Leidenschaft, aber deshalb keineswegs berechnende, kalte Naturen. Bolette kommt, dem Vater zu Liebe, der Stiefmutter stets freundlich entgegen, sorgt für ihn und Hilde und sucht beide von verderblichen Abirrungen zurückzuhalten.

In ihr lebt ein bei Ellida und Hilde wenig entwickelter Drang, der Durst nach Wissen. Der große Fremdenstrom, der jeden Sommer durch den Badeort seinen Weg nimmt, trägt dazu bei, in ihr wie in Ellida die Sehnsucht nach der weiten Welt wach zu erhalten. Treffend vergleicht sie ihre Existenz jener der Karauschen im Teiche. „Den Fjord haben sie unmittelbar in der Nähe und da streichen die großen, wilden Fischscharen aus und ein. Aber davon erfahren die armen zahmen Hausfische nicht das Geringste. Da dürfen sie nie mit dabei sein.“ Sie möchte so gerne mit, statt dessen sitzt sie in der Kleinstadt, wo niemand Verständnis für sie hat, bald 24 Jahre und sehnt sich hinaus „und dann etwas mehr zu lernen. Über alle Dinge etwas rechtes zu wissen.“ Ihr Vater versprach, sie studieren zu lassen, aber dann starb die Mutter und Bolette mußte statt die Hochschule zu beziehen, in den kleinen, täglichen Sorgen aufgehen. Arnholm will ihr die versagte Möglichkeit gewähren. Sie soll hinaus dürfen, er will für die Mittel sorgen. Schon jubelt sie auf, da bietet er ihr seine Hand an. Daran dachte sie nicht. Vor „acht, neun Jahren“ (diese ein wenig pedantische Art schwankender Zeitangabe, um ja recht genau zu sein, findet sich in allen modernen Dramen Ibsens) freilich war er das Ideal ihrer ersten Träume, aber jetzt! Er trat bereits in sein 38. Jahr und ist nicht gerade schön. Sie sagt erschrocken nein, aber sehr bald spricht sie doch: Ja; sie erkennt, daß er ihr ein liebevolles, treues Herz entgegenbringt und was sie in der ersten Überraschung zurückwies, scheint ihr nun ein friedliches, schönes Los. Sie wird Arnholms Braut mit ruhigem, ernstem Entschluß, weder laut aufjubelnd, noch mit der Liebe für einen anderen im Herzen. Sie versprach dem jungen Bildhauer, an ihn zu denken, während er fern sei, aber sie tat dies weit mehr aus Mitleid, denn aus Neigung; sie weiß ja, er muß bald sterben.

Lyngstrand stellt sich übrigens als Prachtexemplar des männlichen Egoismus dar. Er möchte, daß Bolette ihn liebgewinne und während er in Italien sei, sich immer nach ihm sehne, weil ihm der Gedanke beim Schaffen wohltun würde. Bis zu seiner Rückkunft wäre sie inzwischen zu alt geworden, dann könnte ihm Hilde besser passen. Es steckt in ihm ein bodenlos-naiver Mannes- und Künstlerstolz, der sich alles erlaubt meint; er fühlt die in seinen Gedanken liegende Niedrigkeit der Gesinnung gar nicht, er spricht

wie ein Kind. Er versichert zwar, er habe sehr viel über die Ehe nachgedacht, nie kam ihm aber die Idee, wie die Frau nach dem Manne, könnte sich der Mann nach der Frau modeln; er lebt in einem selbstherrlichen Dünkel voll unbewußtem Egoismus. So wäre er eine gelungene, satirische Verkörperung der Ansichten, die junge Leute im allgemeinen über die Welt und die Frauen hegen, zugleich eine andere Spezies der im Steuermann lebenden Selbstsucht, umkleidete nicht sein unheilbares Leiden der sichere Tod, dem er ahnungslos entgegenlacht, alles, was er tut, für den Hörer mit einem Hauch von Wehmut.

Arnholm überragt den jungen Bildhauer als Charakter ungemein. Einst liebte er Ellida. Es währte zehn Jahre, ehe er dieser Erinnerung Meister ward. Nun müht er sich als treuer Freund, sie für Wangel zu erhalten. Auch wenn Bolette ihn verschmäht, bleibt er bereit, Opfer zu bringen, um ihr eine Zukunft nach ihrem Sinn zu ermöglichen. Wie Ellida die Liebe ihres Gatten, lernt Bolette die ihres einstigen Lehrers an der Höhe seiner Entsagungsfähigkeit schätzen und darum reicht sie ihm ihre Hand, wie Ellida bei Wangel bleibt. Arnholm will sich das Herz seiner Braut erst in der Ehe und durch die Ehe vollends erobern; er wird für Bolette sein, was Wangel so lange bei Ellida versäumte, ihr geistiger Führer und Berater. Man könnte die Ehe der beiden so zu einander stimmenden Naturen eine geistige nennen. Nicht ohne ein leichtes Bedauern freilich sieht Bolette mit Lyngstrand romantischere Träume scheiden. Er war ihr Seemann, aber zu dem Wagnis, tatsächlich aufs offene Meer hinauszusteuern, ist in der Tat „kein rechter Zug" in ihr. Sie gehört zu den Landgeschöpfen und sorgt am besten für ihr Glück, wenn sie dort bleibt, wohin sie paßt. Auch zeigt das Verhalten des jungen Bildhauers die Bedenklichkeit solcher Unternehmungen. Lockender ist der Trieb ins Weite, rätlicher das Festhalten am heimischen Erdreich. Es wäre eine gefährliche Poesie, stets das Meer auf Kosten des festen Landes zu feiern. Das Verhältnis Bolettens zu Arnholm und Lyngstrand mahnt an die ähnliche Stellung Schwanhilds zwischen Goldstadt und Falk. Bolette soll so wenig ein Ideal sein wie Schwanhilde. Die Prosa des Lebens fordert ihr Opfer an Illusionen, dem ruhigeren Naturell fällt dies allerdings leichter als dem erregbaren. Jedenfalls kauft Arnholm nicht sein Glück; bei ihm wie bei Goldstadt sorgte Ibsen

weislich dafür, solchen Verdacht zu entkräften. Die Überstrengen, die Bolette ihren Entschluß so verübeln, scheinen Lona Hessels Ansicht zu vergessen, alte Liebe roste nicht. Der Idee des Schauspiels gemäß bietet dies zweite Brautpaar die Ergänzung zu Ellida und Wangel, auch an Bolette und Arnholm soll es sich zeigen, daß gegenseitige Wertschätzung, die zur Liebe wird, ein ebenso festes Fundament der Ehe abgeben kann, als die Leidenschaft der ersten Jugend. Bolette folgt einem vierzehn Jahre älteren Manne, in dessen Herzen sie eine Vorgängerin hatte, ehe er sie lieben lernte, aber sie bringt reges Pflichtgefühl in die Ehe mit, das Ellida abging. Sie verkauft sich nicht, wenn sie gleich nüchtern genug denkt, um nicht zu leugnen, es freue sie, der jämmerlichen Sorge um das tägliche Brot entrückt zu werden. Gar so begütert dürfte Arnholm, der Lehrer, schwerlich sein. Ibsen nimmt die These der „Komödie der Liebe" ohne die einstige Erbitterung auf und läßt den ernsten, liebevollen Mann als geeigneteren Ehegatten erscheinen, als den romantischen Helden, von dem die jungen Mädchen träumen. Beachtenswert ist es übrigens, wie die Männer hier über den Frauen stehen. Ibsen revidiert seine Anschauungen.

Die Unbeständigkeit der menschlichen Neigung wird bei allen Figuren seines Werkes mit leiser, verhaltener Ironie gezeigt. Wangel lebte mit seiner Frau sehr glücklich, nach ihrem Tode gab er ihr gleichwohl (oder vielleicht gerade deshalb) bald eine Nachfolgerin. Ellidas Neigung wandte sich von dem Seemann ab und Wangel zu. Sie selbst war Arnholms erste Liebe und er findet Ersatz an Bolette. Das Mädchen schwankt zwischen dem Oberlehrer und dem Bildhauer, wie Lyngstrand zwischen ihr und der jüngeren Schwester. Bei Hilde wechseln Haß und Liebe mit stürmischer Schnelle. Der Steuermann hat sich jahrelang nicht mehr um Ellida gekümmert, bis die Nachricht von ihrer Vermählung seine Leidenschaft wieder entfacht. Auch er begehrt das Unerreichbare, ihn zieht und lockt es, das Verlorene, Ferne, Unmögliche zu gewinnen. Sein komisches Gegenbild ist Ballested, der eigentlich ebenso vielerlei Existenzen hat als der Fremde, nur daß er seßhaft und damit zahm wurde. An dem verbummelten Künstler wird die ganze Enge und Dumpfheit, das Verflachende und Erniedrigende der kleinstädtischen Existenz klar und dadurch das Sehnen nach einer anderen Umgebung bei den Frauen des Schauspiels einleuchtender. Bei Bolette, die

in ihrer Art ebenso verlassen und ratlos ist, als Ellida, da sie Wangels Hand ergriff, tritt dieser Drang am stärksten hervor. Was bei Ellida Scheu vor Vergangenem, bei Hilde aus ihrem Backfischalter hinlänglich erklärbar, ist bei Arnholms Braut tatsächliches Verlangen nach größeren Orten mit reicherer geistiger Anregung.

Charakteristisch und zugleich ein wenig ironisch in der Art der „Komödie der Liebe" wird das Aufblühen der Neigung Arnholms motiviert. Er deutete eine auf Ellida abzielende Briefstelle Wangels irrtümlich auf Bolette, lebte sich in den Glauben hinein, diese sehne sich nach ihm und da erwuchs in ihm eine lebhafte, starke, dankbare Teilnahme für Bolette, die zu tiefer Neigung wurde. Erfährt er jetzt, daß es ein Irrtum war, das hilft nichts mehr. „Ihrem Bild — so wie ichs in mir trage — hat die Stimmung, in die das Mißverständnis mich versetzte, für immer Farbe und Gepräge gegeben." Eros offenbart sich hier auch dadurch als Ironiker, daß Bolette den Oberlehrer vor Jahren liebte, als sie ihm gleichgiltig war, während nun Arnholm sich in sie verliebt, da er ihr gleichgiltig geworden. Er entdeckt Bolettens Liebe in einer Zeit, in der sie nicht mehr vorhanden ist, aber er wird sie wieder erwecken. Er hat sich, um den Lieblingsausdruck Ballesteds anzuwenden, an dies Gefühl akklimatisiert und kann nicht mehr davon lassen. Ballested selbst, der Tausendkünstler, wurde durch einen Zufall in den Ort verschlagen und leitet seine Theorie aus eigenen Erfahrungen her. Er akklimatisierte sich in der Stadt so gründlich, daß er sich mit ihr völlig verwachsen fühlt. Und er behält recht. Die Menschen vermögen sich zu akklimatisieren, wenn sie nur wollen. Sie können das scheinbar Unmögliche möglich machen, wenn sie freiwillig und im Bewußtsein der Verantwortung sich einer Aufgabe unterziehen. Auch Ellida hat sich endlich akklimatisiert, gelernt, den Trieb nach dem verheißungsvollen Unbekannten zurückzudrängen. Sie wird zum Landgeschöpf, da braucht man nicht weiter vor Vererbung bange zu sein. Ellida wird mit Wangels Hilfe auch den von der Mutter überkommenen Hang überwinden. Sie wird der erblichen Belastung mit Erfolg die nun erworbene Entlastung (ein Wort, das Georg Hirth prägte) entgegensetzen. Sie kann es jetzt, denn sie will es nach eigener Wahl. Sie wird als Individualität anerkannt, darum vermag sie ihre Pflicht zu tun, die ihr nicht mehr als Zwang, sondern als Herzenssache gilt. Es paßt zu der resignierten Grund-

stimmung des Werkes, daß Bolette keine jubelnde Braut wird. Auch bei Ellida ist es ja ein leises Entsagen, in das die stürmisch begehrenden Träume ausklingen. Lyngstrand wird sterben, ohne eine einzige seiner Künstlerphantasien zu verwirklichen. Dafür bleibt ihm freilich ein Versumpfen wie jenes des überall mittelmäßigen Ballested erspart. Keiner von allen erreicht das ihm vorschwebende Lebensideal. Ein schwermütiges Verzichten ist jedem auferlegt. Doch Unerfüllbares vergessend, bergen sie sich in trauten, gesicherten Heimstätten, um dort mit schlichtem Ernst heiligen Pflichten zu leben. Auch der Ausgang mahnt an die „Komödie der Liebe".

Eine Wendung ist bei Ibsen eingetreten, er, der so scharf darauf hingewiesen, wie erbärmlich oft auch das scheinbar Große sei, zeigt nun gern, wie trefflich nicht selten das scheinbar Kleine zu sein vermöge. Es war nicht so ungewöhnlich, wenn er die Möglichkeit der Umwandlung einer Moralfrevlerin an Rebekka dargetan, wozu Krogstad eine erste Vorstudie bildete, als wenn er hier die Rückwandlung des Exzentrischen ins Schlichtbürgerliche beifällig begleitete. Wer die Sitte angreift, feiert häufig die tiefere Sittlichkeit der Gesetzlosen als Kontrast; Ibsen erfaßt aber jetzt den tieferen Sinn der Sitte. Aus der Verzweiflung der „Wildente" wurde ein mildes, nachgebendes Verstehen; was dort die Lebenslüge hieß, ein Sichverzetteln im Wertlosen, wurde hier durch freigewollte Übung wertvoller Pflichten ersetzt. Jetzt wartet er nicht mehr bloß auf den Feiertag, für den seine Lebensarbeit die Stimmung vorbereiten soll, sondern in seiner Stockholmer Rede verweist er deutlich vor allem auf die Wichtigkeit der Arbeitswoche, die unfehlbar jedem Feiertag folge und für die er die Geister stählen wolle. Diese Hochhaltung des Pflichtgedankens durch die freie Persönlichkeit bildet die siegreich sich durchsetzende Grundidee der „Frau vom Meere".

---

## XIV.

### (Hedda Gabler.)

Auf den Tafeln der Schulen für Tierärzte findet man häufig ein wahres Monstrum abgebildet, ein Pferd nämlich, an dessen Leib sämtliche Leiden, von denen es befallen werden kann, zugleich dargestellt wurden. Dies Demonstrationsobjekt aller Krankheiten nebst den durch sie bewirkten abnormalen Veränderungen nennt man einen „Lazarett-Gaul". Man klagt viel über die moderne Mädchenerziehung. Die „höhere Tochter" ist ein wahres Schreckgebild, vor dem nicht bloß diejenigen, welche das weibliche Geschlecht lediglich am Kochherd und beim Strümpfestricken sehen möchten, sondern fast mehr noch jene, die für erweiterte und vertiefte Frauenbildung eintreten, entsetzt ihr Kreuz schlagend, flüchten. Im Lustspiel wird diese „höhere Tochter" oft genug verspottet, aber schließlich immer glücklich in den Ehehafen hineingelotst. In der Wirklichkeit verlaufen die Dinge jedoch nicht wie in der Komödie, und unsere heiteren Bühnenwerke tun sehr wohl daran, mit der Hochzeit zu enden, denn jenseits des Traualtars beginnt in den so fröhlich geschlossenen Verbindungen nur allzu häufig das Trauerspiel des Lebens. Die Ehe eines modernen Mädchens, wie es nicht sein sollte, zu schildern, dieser Vorwurf mußte den großen Satiriker, wie den großen Tragiker in Ibsen reizen. Fand er doch hier einen Stoff, an dem er, wie in der „Wildente", beiden Grundtrieben seiner Natur genügen konnte. „Hedda Gabler" ist eine beißende Satire auf unsere Frauen der besseren Stände, zum Ausdruck gebracht in der Form einer Tragödie. Die Heldin gleicht dem eben geschilderten „Lazarett-Gaul", als abschreckendes Demonstrationsobjekt vereint sie die meisten krankhaften Auswüchse der durchschnittlich üblichen Mädchenerziehung (*lucus a non lucendo*), wie sie sonst vereinzelt vorkommen, in sich.

Hedda Gabler ist sicherlich kein Trauerspiel **für** höhere Töchter, aber es ist das Trauerspiel **der** höheren Tochter.

Denken wir uns, Ellida hätte damals vor zehn Jahren Arnholms Bewerbung angenommen, Bolette hingegen sei später in Beziehungen zu dem Fremden, dem Steuermann getreten, und wir erhalten ein Quartett, das den in „Hedda Gabler" geschilderten Menschen nicht ganz unähnlich wäre. Andererseits wäre es denkbar, daß die grausame kleine Hilde ihren Schöpfer zu dieser Ausgestaltung ihrer bösartigeren Charakterzüge veranlaßt habe. Das Problem fand ja dann im „Baumeister Solneß" seine Vollendung. Wangels Weib fühlt sich in ihrer Versorgungsehe nicht glücklich. Überdies bannt sie eine alte Erinnerung an den verschwundenen Seemann; kehrte dieser gleich in den ersten Monaten ihrer Ehe zurück, angesehen, ja berühmt, wer weiß, ob Ellida sich wesentlich anders als Hedda entwickelte. Ellida, die Tochter des Leuchtturmwächters von Skjoldviken, verbesserte durch ihre Heirat ihre soziale und materielle Lage, bei Hedda liegt die Sache umgekehrt. Die Tochter des Generals Gabler stieg durch die Verbindung mit Jörgen Tesman gesellschaftlich herunter. Sie entschloß sich dazu, nur in der sicheren Erwartung, ihr Mann werde sogleich eine ehrenvolle und gut dotierte Stelle erhalten und später noch Höheres erreichen. Zu Beginn des Stückes findet sie sich auch darin getäuscht. Es erscheint fraglich, ob die Professur dem jungen Tesman so leicht und so bald zufallen werde, als alle meinten. Hedda verschacherte sich, um zu spät zu erfahren, daß der Käufer insolvent, nicht imstande sei, den Kaufpreis für das bereits in Besitz genommene Gut zu erlegen. Das verschärft den ehelichen Konflikt hier noch ganz anders, als in der „Frau vom Meere". Ellida, das Mädchen aus dem Volke, ist dem ehrlichen Liebeswerben ihres Gatten nicht unzugänglich, Hedda, das raffinierte Kind jener Gesellschaftskreise, für welche Pflicht und Moral altväterische Schlagworte ohne Sinn bedeuten, ist die höhere Tochter fin de siècle. Dies Drama ist das Trauerspiel der Mesalliance.

Nach Halvorsen wurde „Hedda Gabler" in München geschrieben. Vermutlich wurde das Stück aber (ebenso wie die vier vorhergehenden) erst in Gossensaß vollendet, dem kleinen Ort unterm Brennerpaß, der darin erwähnt wird. Am 18. November ging das Manuskript von München ab. Am 16. Dezember 1890 erfolgte die Ausgabe

für Skandinavien, sofort auch deutsch, schon 1891 in zwei englischen und drei russischen Ausgaben, dann holländisch, 1892 französisch, 1893 italienisch, 1894 spanisch, 1895 portugiesisch; den steigenden Weltruhm Ibsens bezeugen ferner sechs skandinavische und englische Parodien. Die überhaupt erste Aufführung brachte das Münchner Hoftheater, das sich sonst wenig entgegenkommend gezeigt, in Anwesenheit des Dichters am 31. Januar 1891; es war, als hätte man geahnt, daß Isar-Athen seinen illustren Gast bald verlieren sollte. Frau Conrad-Ramlo war die erste Hedda. Am 6. Februar gab Helsingfors das Stück, am 10. Februar das Berliner Lessingtheater (am 19. März 1898 brachte dann das „Deutsche Theater" dies Drama als Festvorstellung), am 19. Februar Stockholm, am 25. Februar das königliche Theater in Kopenhagen, am 26. Februar Christiania, wo am 28. August der inzwischen heimgekehrte Dichter sein Stück sah, nachdem er seit 1874 keiner norwegischen Aufführung seiner Dramen beigewohnt. Rotterdam folgte im März 1891. In London wurde das Stück vom 20.—24. April 1891 im Vaudeville-Theater gespielt; Edmund Gosse, der in seinen „Northern Studies" nachdrücklich auf Ibsen hingewiesen hatte, nennt diese die beste englische Ibsen-Vorstellung. Auch 1893 wurde in London, 1894 in Manchester und anderen englischen Städten „Hedda Gabler" gegeben, in New-York im März 1898, überall mit Miß Robins. In Paris spielte Fräulein Brandes vom 17.—31. Dezember 1891 in drei Matineen die Hedda. In Rom erfolgte die Première am 18. September 1892, in Petersburg im selben Jahre (französisch, März 1898 italienisch). In Lissabon gab Frau Duse im April 1898 das Schauspiel. In Wien war es (beschämend genug) erst am 18. März 1898 in einer von Lothar veranstalteten Gast-Aufführung im Carltheater zu sehen, tauchte auch dann nur bei Gastspielen Berliner Künstler und der Duse auf, bis es endlich am 20. März 1905 ins Burgtheater gelangte, später als zu den Polen und Magyaren. Bulthaupt meint, das Stück gefalle dem Publikum nicht. Ich sah es bei vier Wiener Aufführungen und ebenso in Frankfurt mit warmem Anteil aufgenommen, an einem heißen Juni-Abend (1901) war dort das Haus ausverkauft, und dies bei einer gewohnten Wiederholung. Am 5. Oktober 1901 erfolgte die Erstaufführung im neuen „Nationaltheater" Christianias; es ergaben sich 10 Vorstellungen in der Saison. Am 19. September 1902

fand die Première im „Deutschen Schauspielhaus“ zu Hamburg statt, wo Baron Berger eine Reihe Dramen Ibsens sorgfältig inscenierte. Im Februar 1905 wurde „Hedda Gabler“ beim Pariser Gastspiel der Duse zweimal dargestellt.

Als dies Schauspiel erschien, wurde es sogleich mit einem völligen Mythenkreis der sonderbarsten Deutungen und Auslegungen umgeben. Fanatische Ibsen-Verehrer, die sofort bereit sind, mit dem Meister durch dick und dünn zu gehen, noch ehe sie wissen, wohin er schreitet, erblickten in der Heldin ein Wesen, dem die Welt unrecht tue und das an der Jämmerlichkeit seiner Umgebung kläglich zugrunde gehe. Sie waren bereit, Hedda Gabler mit einem ästhetischen Heiligenschein zu umkleiden, als die Verkörperung des Idealen auf der profanen Erde. Derlei Stimmen gingen namentlich von Berlin aus. Andere glaubten, das Stück bedeute die Abkehr Ibsens von der Sache der Frauen-Emanzipation, wie er sie im „Puppenheim“, den „Gespenstern“, der „Frau vom Meere“ vertreten, er wolle, wie in der „Wildente“ den Geist der Wahrheit, nun den der Freiheit verspotten und seine Losung aus den „Stützen der Gesellschaft“ widerrufen. Hedda sollte das geistig wie leiblich unfruchtbare Weib sein, das schließlich aus Wut über seine Unfähigkeit psychisch oder physisch Mutter zu werden, zur Pistole greife. Der Sinn des Werkes schien mir dagegen deutlich als aus dem Leben gegriffene, herbe Schilderung der Frau unserer höheren Schichten, welche, indem sie das Recht zu leben bei einem solchen Geschöpf negiert, über sich hinausweist auf ein positives Programm, wie es schon in Petra gegeben war. Diese Anschauung legte ich gleich damals in einem öffentlichen Vortrage dar und sie hat seither Verbreitung gefunden.

Hedda ist eine exzentrische Natur, in der ein starker Drang nach freier, großzügiger Lebensgestaltung mit anerzogener, kleinlicher Konvenienz im Kampfe liegt. Zu feige, den Forderungen der Gesellschaft zu widerstreben, geht sie an dem Rückschlag ihres eigenwilligen Charakters gegen all das ihr künstlich Aufgezwungene zugrunde. Ihr Tod ist die einzige wahre Tat ihres Lebens, herbeigeführt von dem bohrenden, nagenden Gefühl, durch eigene Schuld für Lebenszeit in eine falsche Position geraten zu sein, in der sie weder forteristieren kann, noch will. General Gabler erzog seine Tochter durchaus nach der Schablone für Mädchen besserer Stände;

als einzige durch seinen Beruf leicht erklärbare Abweichung ergab sich der Unterricht in der Handhabung von Feuerwaffen. Im Bilde, das über dem Sofa hängt, bleibt er beständig anwesend; symbolisch vollziehen sich die Geschicke der Tochter unter seinen Augen. Als oberstes Gesetz gilt da die Einhaltung des äußeren Anstandes, der Schicklichkeit, während die Heranbildung zu ernster Sittlichkeit vernachlässigt wird. Die Dressur auf genaue Wahrung des Scheins ist das Um und Auf dieser Erziehungskunst. Die Existenz der wirklichen Welt ahnt solch ein Mädchen dennoch, so sorgfältig sie ihr verborgen gehalten wird, darum plagt es heimlich ein unsicherer, seines Zieles kaum halbbewußter Drang nach einem Blick hinter die Kulissen. Die offizielle Scheinmoral gestattet keine offene Belehrung über viele notwendige und wichtige Dinge. Dabei kann sie den klaffenden Widerspruch zwischen dem Leben, wie es ist und wie sie es darstellt, nicht völlig verhüllen. Dadurch weckt sie eine unschöne, ja unreine Neugier, was eigentlich jenes spannende Unbekannte sei, wovon man nicht wissen soll. Die in Offenheit und Wahrheit erzogene Petra Stockmann ist die keuscheste, edelste Mädchengestalt Ibsens. Niemand würde ihr gegenüber ein unpassendes Wort wagen, ein Hauch klarster Reinheit umweht sie. Hedda Gabler, die in der Lüge, der Verheimlichung aufwuchs, wird von unheimlich lüsternen Lichtern umspielt, wenn sie auf versteckten Wegen sich insgeheim über die Liebesabenteuer des jungen Eilert Lövborg unterhalten läßt, mit kaum verhehltem Vergnügen Erzählungen lauschend, die Petra nie anhören möchte. Dabei klingt aber Heddas Verteidigung nur allzu treffend: „Finden Sie es so ganz unerklärlich, daß ein junges Mädchen, — wenn es so geschehen kann — im Verborgenen — daß man dann gern ein wenig hineingucken möchte in eine Welt, um die — um die Bescheid zu wissen man nicht Erlaubnis hat.“ Weil sie nicht darum wissen darf, sucht sie den Vorhang zu lüften und hastig zu erspähen, was sich den gespannten Sinnen zeigen mag. Vergegenwärtigen wir uns dies Bild: das Gesellschaftszimmer im Hause Gabler, nachmittags, am Fenster der General seine Zeitung lesend, in der entgegengesetzten Ecke nebeneinander auf dem Sofa „in Ermangelung eines Albums immer mit demselben illustrierten Blatt vor uns,“ die schöne Hedda und der junge, wohlhabende Lövborg. Der General mag denken, es sei gut die beiden Leutchen allein zu lassen, vielleicht ergäbe sich mit der

Zeit eine Verlobung. Inzwischen führen die zwei mit halblauter Stimme gar sonderbare Gespräche. Sie stellt vorsichtig verschleierte Fragen, die er so ausgezeichnet versteht, daß er ihr alles bekennt, wie er die Tage und Nächte durchschwärmt. Von Zeit zu Zeit sendet wohl Hedda einen versteckten, prüfenden Blick zum Vater hinüber, ob er nichts vernehme. Dann senkt sie den Kopf wieder tiefer über das Blatt, um mit gierig lauschendem Ohr und einem leichten, angenehmen Schauer die Worte einzuschlürfen, die ihre Seele vergiften. Wer diese Situation festhält, begreift den Charakter Heddas vollständig. Man verdamme sie nicht allzu scharf; das Ecksofa aus dem Hause Gabler steht in manchem vornehmen Salon.

Allerdings endet es in der Regel nicht so wie hier, wo Eilert Lövborg sich schließlich so weit hinreißen läßt, daß er von Hedda mit der Pistole zurückgewiesen werden muß. Da trennen sich ihre Wege. Eilert versinkt gänzlich im Morast. Er vergeudet sein Erbteil, verschwindet schließlich aus der Hauptstadt, ein in jeder Beziehung ruinierter Mann, um als Erzieher und Schreiber bei einem Landrichter im Gebirge sein Dasein zu fristen, Hedda lebt zunächst weiter wie bisher, als gefeierte Weltdame, in allen Gesellschaften bewundert, als kühne Reiterin angestaunt, wo sie mit ihrem Vater sich zeigt, das sorgenlose Wohlleben eines von der Geburt begünstigten jungen und schönen Mädchens. Jedoch der General stirbt. Das bis dahin so heitere Dasein enthüllt ein anderes Gesicht. Hedda steht allein, vermögenslos. Sie hat sich müde getanzt, aber keiner der vielen Kourmacher zeigt sich bereit, ihr eine Zukunft und ein Heim zu bieten. Einen Beruf hat sie nicht erlernt, das wäre ja nicht standesgemäß. Das 29. Jahr mahnt, es sei keine Zeit mehr zu verlieren, da greift sie nach der einzigen Hand, die sich ihr bietet, und wird Frau Tesman. Es ist das melancholische Ende so vieler Ballköniginnen.

Jörgen Tesman ist nicht der Gatte, wie Hedda ihn träumte, aber alle meinen, es werde „ein ganz hervorragender Mann" aus ihm werden, und dem gediegenen Forscher sei jedenfalls eine baldige Hochschulprofessur sicher. Als seine Gattin wird sie die gewohnten glänzenden Lebensbedingungen nicht entbehren und obwohl er noch nicht zu ihrem Gesellschaftskreis gehört, darin bleiben. Sie steht vor der Wahl, sich, nach ihrem eigenen Ausdruck, von diesem Manne versorgen zu lassen, oder sich selbst zu versorgen, was für sie das

Los der viel verspotteten alten Jungfer in gedrückten Verhältnissen bedeutet. Nach Heddas Erziehung und den Anschauungen ihres Kreises muß sie sich natürlich beeifern, den schüchternen Gelehrten energisch zu ermutigen, damit er mit seinem Antrag herausrückt, um dann rasch einzuschlagen.

Hedda Gabler tritt keineswegs wie Helene Alving in die Ehe, von anderen gedrängt, ohne die Tragweite ihrer Fügsamkeit recht zu begreifen; mit bewußter, schlauer Absicht bringt sie dem ehrlich verliebten Tesman den Glauben bei, sie sei ihm geneigt. Wir mögen uns die Konsequenzen eines Schrittes noch so oft klar gemacht haben, stellen sie sich wirklich ein, dann beeinflußt uns diese Tatsächlichkeit meist doch ungleich nachdrücklicher als unsere bloße Vorstellung. Aus der Entfernung sieht jeglich Ding anders aus als in unmittelbarer Nähe.

Auch Hedda täuschte sich über sich selbst und über Tesman. Der brave Jörgen, dies große Kind mit dem liebevollen, weichen Herzen, ist kein Gatte, mit dem sie jemals zu leben vermöchte. Er ist ein Fachmensch, das Wort sagt alles. Sein Leben geht in Bestrebungen auf, die ihr völlig fremd bleiben. Seine geliebten Bücher sind ihr nur bedrucktes Papier, für seine Wissenschaft fehlt ihr jedes Verständnis, auch wäre er nicht der Mann, es ihr zu erschließen. Von der Hochzeitsreise kehrt Hedda mehr als verstimmt zurück. Begreiflich genug, ein junger Ehegatte, der in den sogenannten „Flitterwochen" Materialien zu einer Geschichte der Brabanter Hausindustrie im Mittelalter sammelt, besitzt kaum hervorragende Befähigung, ein Weib zu fesseln, das sich ihm faute de mieux zu eigen gab. Aber es steht noch schlimmer. Hedda hat im täglichen Verkehr ihren Gatten bald durchschaut. Sie ist zu klug, um nicht zu sehen, er sei bloß „ein riesig fleißiger Sammler", kein hervorragender Geist. Dazu kommen hundert kleine Gewohnheiten Tesmans, die sie chokieren. Begegnete sie ihm nun in Gesellschaft, so fände sie ihn komisch, als Gatte ist er ihr unausstehlich, ja gräßlich. Fast ein halbes Jahr konnten sie mit Hilfe des großen Stipendiums ausbleiben, jetzt kehren sie in ein für diesen Mann überteuertes und überschuldetes Haus zurück. Hedda läßt sogleich die Überzüge im Gesellschaftszimmer abnehmen, sie will es für alle Tage verwenden, also noch über jenen Verhältnissen leben, in denen Jörgen, des seligen Jochum kleinbürgerlicher Sohn, — nicht ist. Auch in Heddas Seele wurde es September; Herbststimmung lebt im ganzen Drama.

Ein mächtiges Zaubermittel verhilft schlecht zusammengekitteten Ehen häufig nachträglich zu Dauer und Erträglichkeit: die Kinder. In allen Literaturen wurde es so sehr Mode, diese Rettung durch die Mutterliebe zu feiern, daß Ibsen doppelt Dank verdient, weil er solcher schwächlicher Sentimentalität gegenüber entschieden darauf verweist, gerade das sich ankündigende Erscheinen des Kindes könne der Mutter die innere Entfremdung von dem äußerlich ihr so nahe stehenden Manne recht deutlich zum Bewußtsein bringen. So war es bei Ellida, so ist es in ungleich gesteigertem Maße bei Hedda.

In „Maria Magdalene" unterfing sich Hebbel, zur großen Empörung seiner Zeitgenossen, zuerst den Zustand sich vorbereitender Mutterschaft auf die Bühne zu bringen, in „Hedda Gabler" tut Ibsen das gleiche. Schon bei Ellida spielte die nachwirkende krankhafte Erregung aus der Zeit der Schwangerschaft ihre Rolle. Dies Thema wurde nun reicher ausgeführt. Es darf nicht verwehrt sein, wo die Eigenart des Stoffes es erfordert, ein solches Motiv zu benutzen. Das keimende, sprossende Leben ist etwas Heiliges. Der russische Bauer lüftet vor jeder Frau gesegneten Leibes die Mütze. Eine Mutter, die ihrem Kinde statt mit angstvoller Glückseligkeit, mit Abneigung und Grauen entgegensieht, bietet sicherlich ein tragisches Bild. Wie elend muß sich eine Frau fühlen, die den ersten Blick ihres Kindes fürchtet. Und Hedda scheut sich vor dem, was andere Frauen mit Stolz und Jubel erfüllt. Das Gefühl der Mutterschaft drückt auf sie als Scham und Schmach. In ihr gährt etwas wie Haß gegen dies Geschöpf auf. Es ist ja Jörgen Tesmans Kind. Diese wilden Regungen gewinnen durch Eilert Lövborgs unerwartetes Erscheinen immer mehr die Oberhand. Hedda ging auf die Reise mit der vollkommensten Gleichgiltigkeit gegen ihren Gatten, sie kehrt mit früher nicht empfundenem Widerwillen gegen ihn heim. Ihr Eheleben martert sie, „immer und ewig zusammen zu sein mit — mit einem und demselben". Wie von einem physischen Widerwillen gegen Tesman erfüllt, atmet sie förmlich auf, wenn er fort geht; jede Hindeutung auf die intimen Beziehungen zwischen ihnen ist ihr unerträglich. Sie schätzt sich glücklich, daß er in seinem harmlosen Gelehrteneifer um alte Pergamente, so zuwider ihr der sonst ist, nicht gemerkt hat, was sich vorbereitet. Es irritiert Hedda auf das heftigste, wenn Tante Julle oder Rat Brack auf die Möglichkeit eines solchen Ereignisses an-

spielen. Sie will nichts wissen von all den Dingen, sie will nicht. In ihr waltet die mit solchen Zuständen häufig verknüpfte krankhafte Gereiztheit, gesteigert durch das tiefe Unbehagen an ihrer Ehe; das erklärt ihr Verhalten am sichersten. Dazu kommt noch ihre Scheu vor dem Häßlichen und — „Drolligen" der Schwangerschaft, endlich die Unfähigkeit der vollendeten Egoistin sich als minder wichtig diesem Werdenden gegenüber zu betrachten, ihr Widerwille, ja Ekel vor jeder Pflicht.

Besonders gutmütig war Hedda nie. Schon im Institut bereitete es ihr Spaß, die kleine Thea Rysing durch die Drohung, ihr die Locken abzusengen, in Angst zu versetzen; sie kann es ihr nicht verzeihen, daß ihr Haar weit reicher und stärker ist. Die kalte, raffinierte Grausamkeit, mit der sie die arme, gutmütige Tante Julle verletzt, die nur bestrebt ist, dem jungen Paar das Leben möglichst zu erleichtern, überrascht selbst den wahrlich nicht gemütvollen Brack. Sie haßt die Welt und sich selbst, weil sie Jörgen Tesmans Weib wurde. Diesen verzehrenden Ärger muß sie an irgend jemand auslassen. Hedda will in ihren Kreisen verharren, nicht zu denen ihres Mannes herabsteigen, deshalb sucht sie von vornherein die ihr schreckliche, unelegante alte Frau von sich fern zu halten, und nennt sie zeremoniös, wenn nicht höhnisch „Fräulein Tesman". Als Jörgen ganz bestürzt Tante Julle hinausbegleitet und Hedda allein bleibt, „geht sie im Zimmer auf und ab, hebt die Arme empor und ballt die Hände wie in Wut". Alles und jedes ist ihr unerträglich an ihrer neuen Stellung. In diese Stimmung fällt Schlag auf Schlag die Nachricht, Eilert Lövborg, der einzige, den sie, soweit ihre kalte Natur einem solchen Gefühl überhaupt zugänglich, je geliebt, sei in der Hauptstadt, (das Stück spielt in Christiania), ein Buch von ihm, den man jedes Aufschwungs für immer unfähig hielt, sei erschienen, dieses Werk errege solches Aufsehen, daß dadurch Tesmans Aussichten auf eine Professur höchst fraglich würden! Diese armselige Professur, die ihr nur als erste Staffel seiner Karriere gegolten hatte! Fragt sie doch jetzt noch, wo sie über ihren Gatten bereits im Klaren ist, ob er es nicht zum Minister bringen könnte. Hedda sieht die nervöse Frau Elvsted, die Thea Rysing von einst, so warm für Eilert bitten, der sich gebessert, dem Trunk entsagt habe: sie fühlt sogleich, hinter seiner Bekehrung steht eine Frau, eben Thea. Aber sie muß mehr wissen. Sie schützt eine nie be-

standene Pensionsfreundschaft vor, um Thea (anfangs kennt sie nicht einmal deren Vornamen) zutraulich zu machen und das arme, geängstigte Wesen plaudert auch alles heraus, was Hedda erkunden möchte; ist es ihr doch ein Bedürfnis, sich irgend jemand anzuvertrauen. So erfährt Tesmans Frau, Lövborg sehne sich noch immer nach ihr, habe nie wieder eine andere geliebt. Und Eilert ist jetzt der berühmte, gefeierte Held des Tages, nicht Jörgen. Hätte sie bloß sechs Monate länger gewartet, so konnte sie, statt nach diesem Notanker zu greifen, sich mit Lövborg eine glänzende Stellung erobern. An der Seite eines Gatten, den sie liebte und auf den sie stolz sein durfte, erhobenen Hauptes durch die Welt zu schreiten, welch ein berauschender Gedanke. Und daneben die öde, nüchterne Wirklichkeit. Der gutmütige Schwachkopf von Gemahl mit seiner zudringlichen, tölpischen Zärtlichkeit, die ihr nichts von dem gewähren konnte, weshalb sie sich entschloß, seine Liebe zu erdulden. Sie wird keinen glänzenden Kreis um sich sammeln, kein Reitpferd, nicht einmal einen Livree-Bedienten besitzen, vielleicht sich einschränken und sparen müssen. Über die kleinlichen, ärmlichen Verhältnisse, in die sie hineingeriet! Sie sind unerträglich! Der Frau bietet sich in unserer Gesellschaft nur eine Chance in die Höhe zu gelangen: die Ehe. Hedda harrte Jahre lang, bereit, sich um diesen Preis zu verkaufen, aber auch bloß um diesen, endlich mußte sie sich unter dem Wert losschlagen, an Tesman, um sich nur überhaupt eine halbwegs standesgemäße Existenz zu sichern. Der geschlossene Bund wurde für Hedda zur steten Marter und nun soll alles umsonst geopfert sein, ihre Freiheit, ihr Herz, ihr Dasein. An einen unbedeutenden Minderwertigen gekettet, soll sie vielleicht gar mit ihm darben, während der Geliebte zu Ruf und Ansehen emporsteigt, gerettet durch die Liebe einer anderen. Ertrage das, wer kann. Sie wird sich an eine solche Existenz niemals „akklimatisieren". Da droht Hedda zum erstenmal mit General Gablers Pistolen. Ginge sie jetzt hin und tötete sich, ihr würde Mitleid schwerlich versagt. „Der Tod hat eine reinigende Macht", jetzt könnte er sie noch bewähren.

Doch Hedda denkt vorläufig nicht ernsthaft an ein solches Ende, dazu ist sie zu feige. Dieselbe Feigheit, die sie einst abhielt, sich in Lövborgs Arme zu stürzen, verhindert sie, sich durch ein äußerstes Mittel den Umarmungen Tesmans zu entziehen. Ihr fehlt der

Mut zu einer offenen, entschlossenen Tat; List und Heimlichkeit, Ränke und Tücke, das sind ihre Waffen. Das Manuskript Eilerts von niemand gesehen mit boshafter Freude ins Feuer zu schleudern, Heft um Heft, dazu langt ihre Kraft, denn dabei fühlt sie sich sicher vor jeder Enthüllung. Ihr einziger Mitwisser, Jörgen, muß und wird schweigen. Wie Konsul Bernick, Helmer, Manders fürchtet sie nur eines: öffentliches Aufsehen. Erst vor dem drohenden Skandal flüchtet sie in den Tod. Brack müßte sie Gewalt über sich einräumen, um den unangenehmsten Weiterungen zu entgehen, lieber stirbt sie. Nicht als ob moralische Bedenken sie abhielten, Rat Bracks Vorschlag anzunehmen. Geduldig, ja zustimmend lauschte sie vorher seinen Entwicklungen über dreieckige Verhältnisse und ohne Eilert Lövborgs Wiederauftauchen möchte der Hausfreund seine Absicht auch durchsetzen. Jedoch das wären dann Beziehungen ganz im Dunkeln und Geheimen, es stände jederzeit in ihrer Macht sie abzubrechen. Sie wäre die Gebende, Brack der demütig Empfangende gewesen, indes nun dieser aalglatte, gefährliche, weil skrupellose Mann sie in seiner Hand hätte und festhielte, so lange es ihm beliebte, als Sklavin, nicht als Herrscherin. Das duldet Heddas Stolz nicht. Ein solches Leben nach Eilerts Tod zwischen einem ahnungslosen Gatten, dessen Liebkosungen sie anwidern, und einem übermütigen Galan, dessen Vertraulichkeiten sie empören, dazu ist General Gablers Tochter sich zu gut. Da ihr kein anderes Mittel bleibt als der Tod, weicht sie vor ihm nicht zurück.

Der Einwand, sie, die sich an Tesman verkaufte, könnte sich sehr wohl dem ihr immerhin sympathischeren Brack hingeben, würde Heddas Wesen gründlich mißkennen. Sie vermochte nie sich von ihrer Jugenderziehung geistig zu befreien, Schein, Konvenienz blieben die Leitsterne ihres Lebens. Der Beruf des Vaters wirkt da förmlich symbolisch. Er war General in einem Lande, das seit drei Menschenaltern keinen Krieg führte. Ein solcher Friedenssoldat muß, um der tödlichen Lächerlichkeit zu entrinnen, die seinem Dasein droht, die strengste Wahrung des Scheines als Höchstes betrachten und jedes mutige Wahrheitsbekenntnis mit dem Bannfluch belegen. Hedda wird, was ihre Umgebung, was die Gesellschaft aus ihr macht, die sie anhält, ihre Individualität zu ersticken, ihr aber nichts als Ersatz zu bieten hat, als hohle Formen. Sie fühlt das Verkehrte daran und kann sich gleichwohl dem lang gewohnten Vor-

stellungskreise nicht entziehen. Die Ehe gilt, aus welchen Motiven immer geschlossen, als das allgemein Gebilligte, Unanfechtbare, das einzige, was sich für ein Mädchen aus gutem Hause schickt. Auch vor dem Ehebruch würde Hedda nicht zurückscheuen, obwohl darin die Gefahr liegt, sich stärker zu kompromittieren, als die gesellschaftliche Toleranz es duldet. Mit dergleichen Vorstellungen spielt sie in jenen sonderbaren Gesprächen mit Brack, welche den Ton mancher Kreise der guten Gesellschaft so getreu wiedergeben, wo man mit graziöser Leichtigkeit über die schlimmsten Dinge hinwegschlüpft, in zierlichen Gewagtheiten bis an die Grenze des Möglichen geht. Wie sticht das von dem insipiden Geschwätz der Kammerherren in der „Wildente" ab. Hedda spart sich die Mühe, ihre Verachtung Tesmans zu verbergen. Sie langweilt sich mit ihm. Soll es mit dem eleganten Hause, das sie zu führen gedacht, nichts sein, dann wäre ihr Brack als Tröster in der Einsamkeit nicht unwillkommen. Der schlangenkluge, gewandte Libertin, im Grunde noch mehr Konvenienzmensch als sie, paßt ja vortrefflich zu ihr. Aber aufzwingen will sie sich den Liebhaber nicht lassen. Ein solches Verhältnis würde sie der Welt gegenüber ebenso tief demütigen als vor sich selbst. Dagegen empört sich alles, was von ursprünglichem Freiheitsdurst und Tatstreben in ihr ist und durch Eilert Lövborgs Wiederkehr und Tod neu geweckt wurde.

Betrachtet man diese Leute, den kalt-frivolen Rat, die nichtig-kokette Frau, den bienenfleißigen, trockenen Gelehrten, dann begreift man, warum eine geniale Natur wie Eilert Lövborg sich weder hier noch dort wohlfühlen konnte, und wie es kam, daß er, angewidert von der heuchlerischen Konvention rings um ihn her, sich sozusagen aus Opposition mit dem vollen Überschwang seiner jugendstarken Kraft in tolle Abenteuer stürzte, in denen allein sein Lebensmut sich Luft machen konnte. Hedda, damals nicht ganz jenes Geschöpf, welches Jahre und Umstände nun aus ihr formten, zog ihn an. Die Liebe einer edeln Frauennatur entsühnt und verleiht Kraft zu neuem Emporstieg. Wenn Eilert ihr seine Schwärmereien und tollen Streiche beichtete, deren seine bessere Natur sich heimlich schämte, schien es ihm als wäre es „auf Ihrer Seite gleichsam als ob Sie mich rein waschen wollten — wenn ich zu Ihnen Zuflucht nahm mit dem Bekenntnis." Zu solchen Gedanken schwingt sie sich nicht auf. Sie folgt bloß einer prickelnd lockenden Wißbegier und

etwas von geheimem, sündigen Wissen mag in jener Stunde in Heddas Augen gefunkelt haben, wo Eilert sich gegen sie vergaß. Mit diesem Bruch fühlt er sich endgültig verurteilt. Nun erst begeht er die schlimmsten Rasereien, durch die er stadtbekannt wird, treibt es so arg, daß seine einflußreichen Verwandten ihre Hand von ihm abziehen, bis er schließlich, bankerott nach jeder Richtung, aus der Hauptstadt wegflieht, wo ihn die Erinnerungen an das, was aus ihm hätte werden können, von jedem Eckstein grüßen. In dem kleinen Gebirgsort, in den er sich verkriecht, findet er ganz unerwartet die Rettung, an der er schon verzweifelte. Dort begegnet ihm jene Seele voll edler Aufopferung, die nichts begehrt als was ihm dienlich sein kann, die ohne Scheu vor seiner Vergangenheit, ohne Rücksicht auf das Urteil der Menschen getreulich zu ihm steht, die ihn aufrichten kann, weil sie es ernsthaft will und ihre ganze Existenz auf diese Karte setzt: Thea Elvsted.

Fräulein Rysing kam in das Heim des Landrichters als Erzieherin seiner Kinder und Vertreterin seiner kranken Frau, nach deren Tode das vermögenslose Mädchen den Antrag des über 20 Jahre älteren Mannes, künftig als seine Gattin im Hause zu verweilen, annahm. Sie handelte da getreu den Überlieferungen, die sie gelehrt hatten, den wichtigsten Lebenszweck eines jungen Mädchens darin zu sehen, um keinen Preis ein altes Mädchen zu werden. Sie verkaufte sich wie Hedda und es kam dasselbe Gefühl des Widerwillens über sie, wozu übrigens der egoistische Landrichter, dessen Wahl sie traf, weil sie „billig“ ist, weit mehr Veranlassung bot als der arme Tesman, der jeden Wunsch seiner Frau erfüllen möchte, wenn er es nur könnte. Thea ist anders geartet als Hedda. Ein Kind würde die Leere ihres Herzens ausfüllen. Es bleibt ihr versagt. Da, zwei Jahre nach ihrer Heirat, tritt Lövborg, der heruntergekommene, verbummelte Schreiber, in ihren Gesichtskreis. Ihm wendet sich die große Kraft mütterlicher Fürsorge zu, die in der zarten, verschüchterten Frau lebt und bloß nach einem Anlaß sucht, sich zu betätigen. Waren Rebekka und Beate wie zwei Schiffbrüchige auf einem Bootskiel, die sich bekämpfen, so gleichen Eilert und Thea Schiffbrüchigen auf einer wüsten Insel, die zufällig an denselben öden Strand geschleudert, sich in gegenseitigem Mitleid zusamenfinden und denen es schließlich gelingt ein Boot zu zimmern, das sie von dort weg zu glücklicheren Gestaden führen könnte. Arbeit

heißt dies Boot, sein Segel, in welches der Wind bläst, so daß es lustig über die Wellen tanzt, Zuversicht. Das Selbstvertrauen, diese kostbarste und notwendigste Gabe, schuldet Lövborg der unscheinbaren, kleinen Frau. Indem sie ihm den Glauben an sich selbst zurückgibt, gewinnt sie zugleich, was ihr wie Hedda fehlte, den Mut der Tat. Als wackere Kameraden arbeiten sie sich in diesen Jahren durch. Durch ihr festes Vertrauen zu seinem Geist inspiriert, gewinnt Lövborg die alte Spannkraft wieder und schafft seine beiden großen, kulturhistorischen Werke, so daß er, als das erste Buch erscheint und lärmenden Erfolg findet, bereits das Manuskript einer zweiten Schrift, von der er sich noch ungleich mehr Wirkung verspricht, vollendet hat.

Mit diesem wertvollen Schatz eilt er in die Hauptstadt. Thea, allein geblieben in dem für sie verödeten Hause, rafft sich zu einem Entschluß auf, den Hedda nie wagen würde. Sie folgt ihm, denn ihr gilt er mehr als ihr Ruf und die Meinung der Menschen, obwohl sie weiß, daß „der Schatten einer Frau" zwischen ihnen stehe, ihre Neigung also hoffnungslos sei. Man darf diese Liebe nicht etwa im Sinne Bracks auffassen. Der Umgang mit Lövborg hat Theas Geist geweckt. Sie empfindet für ihn weit mehr als bloß sinnliche Neigung; in Frau Elvsted lebt für Eilert zugleich mit den Gefühlen der Kameradschaft, die er erwidert, und der Liebe, die er nicht teilt, etwas wie bange Muttersorge um ein krankes Kind. Wie Mutterliebe auch Täuschungen nicht scheut, um das leidende Kind zuversichtlicher zu stimmen, gab Thea sich den Anschein, als glaube sie unbedingt an Eilerts sittliche Wiedergeburt und an seine Kraft, jetzt der Versuchung stand zu halten, denn sie wußte kein anderes Mittel, um ihn aufrecht zu erhalten. Dann aber überkommt sie die Angst, Lövborg könnte dennoch den Lockungen der großen Stadt und der rothaarigen Sängerin erliegend, sein altes Leben wieder beginnen. Um dies zu verhindern, reist sie ihm nach. Ihr diktierte er das zweite Buch, sie bewahrt seine Zettel, sie ist seine Mitarbeiterin. Jäger nannte Hedda eine „Hjördis im Korsett", allein Thea ist es, die den Hjördis-Gedanken hegt, sie habe einem anderen angehört und könne dem Geliebten nur noch als Schildmaid, als Hilfsarbeiterin folgen. Thea hätte vielleicht besser getan, Eilert von der Rückkehr nach der Hauptstadt abzuhalten, indem sie ihm eingestand, er sei noch nicht genug erstarkt, um einen Schritt,

mit dem die Wiederanknüpfung alter Beziehungen fast notwendig verbunden ist, wagen zu dürfen. Dort oben befand er sich noch unter ihrer Gewalt, in Christiania gewinnen andere Einflüsse Macht über ihn. Als Hedda ihm mit diabolischer Freude verrät, „der fröhliche Glaube des Kameraden" sei bloß gutgespielte Komödie gewesen, greift er, wie Frau Tesman beabsichtigte, zum Punschglas und leert es mit ätzendem Hohn auf Theas Wohl. Zwar schämt Lövborg sich gleich danach dieser häßlichen Regung gegen sie, die in bester Absicht handelte, aber Heddas Stachelreden sind doch auf fruchtbaren Boden gefallen. Er fühlt das Bedürfnis, sich und den Leuten zu beweisen, daß er wirklich ein anderer geworden und der Versuchung nicht aus dem Wege zu gehen brauche, weil er stark genug sei, ihr zu trotzen. Deshalb will er für zwei Stunden an Bracks Herrengesellschaft teilnehmen. Die schmählichste Niederlage folgt. Der Rat, für dessen Absichten Eilerts Wiederauftreten gefährlich zu werden droht, tut sicherlich das Seine dazu. Lövborg wird bei vollen Bechern wieder der Alte und beschließt die Nacht, die er mit einer Rede auf Thea, seine inspirierende Muse, begann, im Salon des temperamentvollen Fräulein Diana.

So wurde er, nachdem ihn Thea emporgerichtet, durch Hedda zum zweiten Male in den Morast zurückgeschleudert, in dem er nun endgültig versinkt. Tesmans Gattin wollte ihn der unbedeutenden Frau entreißen, selbst Macht über das Leben des Jugendgeliebten gewinnen. „Weinlaub im Haar" mit der großen, antiken Sinnenfreude eines Bacchanten zurückkehrend, sollte er die verschüchterte Thea von sich stoßen und Heddas [illegible] Zauber huldigen; statt dessen wurde sein Bacchanal zur wüsten Orgie, die in der Gosse, im Schlamme endet. Er konnte nicht in Schönheit [illegible], so soll er wenigstens in Schönheit sterben. Darum reicht ihm Hedda ihr Pistol, nachdem er Thea mit einer letzten Lüge der Barmherzigkeit von sich gestoßen. Er bringt sich den Tod, aber nicht in raschem, [illegible] Abgang, sondern in [illegible]. Hedda [illegible] dem Leben, [illegible] wie sein [illegible] sie sich [illegible] in Schön[illegible] büßt es [illegible]

Nicht Gewissensschuld treibt Hedda aus der Welt. Daß sie Lövborgs Buch und Dasein vernichtet, davon weiß ja niemand etwas, und wovon die Leute nichts wissen, ist ihr wie nie gewesen. Erst als die Gefahr der Entdeckung heranrückt, greift sie zur Schußwaffe. Sie flieht nicht zu Lövborg, dem toten Bräutigam ihrer Seele, sie flüchtet vor dem, was sie ihr Leben lang scheute und nun nur um den Preis der Knechtschaft vermeiden könnte, dem Skandal. Sie hat nie den Mut zu einer offenen, wahren Tat besessen, darum verzweifelt sie auch bei anderen daran. Eilerts Tod könnte ihr den Beweis geben, „daß doch wirklich etwas freiwillig Mutiges in der Welt geschehen kann", der Umstand, daß er in Dianas Boudoir stattfand, raubt ihr diesen Glauben wieder. Nein, alles ist so klein, so erbärmlich wie sie selbst. Sie, die sich so weit erniedrigt, dem treuherzigen Jörgen die Lüge vorzureden, sie habe Eilerts Papiere verbrannt, weil sie es nicht ertragen könnte, ihn durch jenen in den Schatten gestellt zu sehen, und ihm, um sein Gewissen ganz zum Schweigen zu bringen, in diesem Moment das Geständnis ihrer Mutterschaft abzulegen. Es ist tief entwürdigend, wie sie Liebe heuchelt, wo sie Überdruß, ja Ekel empfindet.

„Eilert Lövborg hat den Mut gehabt, das Leben nach seinem eigenen Sinne zu leben," rühmt sie von ihm, mit denselben Worten fast wie Johannes Rosmer von Ulrik Brendel, dieser Vorfrucht der Gestalt des verbummelten genialen Schriftstellers. Beide bewundern die Unbekümmertheit, die ihnen abgeht. Lövborg ist wirklich der Mann, dem es genügen würde, den Ruhm seines Buches zu genießen, ohne dem fleißigen Handwerker Tesman die Staatsanstellung wegzufischen, die für Eilert bei Herausgabe seines neuen, originalen, bedeutendsten Werkes zur Fessel werden könnte. Er wollte zeigen, daß er derlei besser noch als andere leisten könne, dann aber unbehindert verkünden, was ihm das Programm der Zukunft scheint. Es schreibt wohl mancher ein Buch „so, daß alle mit dabei sein könnten", um, nachdem er bewiesen, er vermöge auch dies, seine eigenen Sonderlingspfade zu gehen. In Vorträgen will Lövborg seine neuen Ideen darlegen und auch da würde er über Tesman siegen, der allem Anschein nach, wie die meisten Kärrner der Wissenschaft, kein guter Redner ist. Ständen übrigens nicht die einflußreichen Verwandten hinter Lövborg, so brauchte Tesman keine Angst zu haben, denn mit diesen Vorträgen über etwas, wovon „wir doch

schlechterdings gar nichts wissen", würde sich Eilert ohnedies unmöglich machen, wogegen die soliden Kenntnisse Jörgens diesen sehr empfehlen. Eilert Lövborg würde das Bewußtsein befriedigen, etwas geleistet zu haben, wo Jörgen Tesman darauf ausgeht, etwas zu werden. Tesmans ehrlicher Natur läge dies Streben, eine Professur um jeden Preis so rasch als möglich zu ergattern, ferne, sähe er sich nicht aus Rücksicht auf Hedda dazu gezwungen, die durch ihre Heirat sich und ihn hinabzog. Und doch ist er nicht völlig frei von Schuld. Er nahm sie zur Frau, weil er sie liebte, gewiß, aber was liebte er denn an ihr? Ihre Seele, die ihm ein Buch mit sieben Siegeln bleibt bis ans Ende? Oder etwa ihren Körper allein? Wir müssen berücksichtigen, daß Hedda für Tesman gleichsam ein Symbol all dessen war, was hoch über ihm steht, wozu er nur aus der Ferne emporschauen darf, ohne die Hoffnung, es je zu besitzen. Jörgen stammt aus kleinen, engen Verhältnissen, und solchen Männern schmeichelt es ganz besonders, eine Frau aus jenen höheren Sphären zu erringen, in welche sie erst hinein wollen. Tesmans erste Liebe zu Thea Rysing lag viel mehr in seinem Charakter, wie die zweite für Hedda Gabler, der sich ein gut Teil Eitelkeit beimengt; er ist ebenso stolz auf seine Frau, als sie sich seiner schämt, und sie würde sich seiner minder schämen, wenn ihm ihr Besitz gleichgültiger wäre. Er „lächelt zufrieden", wenn er daran denkt, daß „nicht wenige gute Freunde" ihn um Heddas Besitz „beneiden". Sie spottet mit Brack über ihn, verhehlt ihre Geringschätzung auch vor Thea nicht und behandelt ihn mit überlegener Ironie und innerer Wut. Sie braucht einen Mann, der ihr imponiert, und erhält statt dessen einen Gatten, der sie bedient. Er findet es „so riesig belustigend", ihr aufzuwarten, während sie beim Blick in sein rundes, vergnügtes Gesicht das Gefühl heftigsten Widerwillens überkommt. Jörgen wußte, daß seine Braut ihn nicht aus Liebe heiratet. Als sie später für gut findet, ihm warme Neigung zu heucheln, nimmt er dies, obschon gläubig, mit größter Überraschung auf, und doch wählte er sie zur Gattin, weil es ihm (mag dies auch nur als unbewußte Grundstimmung in ihm weben) schmeichelte, Hedda Gablers Mann zu werden.

Dies ist es: Hedda wurde nicht Tesmans Frau, er wurde ihr Mann. Frau Hedda nennt sie Brack unter vier Augen und sie duldet solche Vertraulichkeit, Hedda Gabler nennt er sie mit nicht

mißzuverstehender Absichtlichkeit später in einem entscheidenden Augenblick. Als Eilert Lövborg ihr begegnet, ruft auch er sie bei ihrem alten Namen auf. Sein zornig geflüstertes: „Hedda Gabler" drückt schon all das aus, was er, als sie ihn absichtlich nicht begreifen will, klar und derb heraussagt: „Ach Hedda, Hedda, — wie konntest du dich doch so wegwerfen!" Tesman, so gutmütig er ist, bleibt bloß ein „Fachmensch", ein Geist niederer Ordnung, ein Philister; daß Hedda sich ihm anzubieten vermochte, erträgt Eilert nicht. Lövborg hat sich gegen den hohlen Schein der Konvenienz aufgelehnt, weil sein feuriges Naturell ihrer engen Schranken spottete, aber die Schranken einmal überflogen, gibt es kein Halten mehr. Er verfällt in jene sittliche Zügellosigkeit, die ihn fast zugrunde richtet und aus der er sich nur durch Theas Hilfe wieder zu erheben vermag; freilich nicht dauernd, ein starker Stoß genügt, um ihn zurückzuschleudern in den Sumpf, wo er dann im Schlamm erstickt. Hedda führt diesen Stoß, vor allem, um ihn von Thea zu trennen. Sie liebt und haßt ihn zugleich. Aus Haß verbrennt sie sein Manuskript, weil Thea daran mitgeschaffen, aus Liebe drückt sie ihm die Pistole, dieselbe, die einst gegen ihn gerichtet war, in die Hand. Er soll nicht ein elendes, verlottertes Leben dahinschleppen, er soll in Schönheit enden.

Heddas Drang nach Schönheit ist aus zwei Stimmungen gemischt; die edlere, aber schwächere, ist die Sehnsucht nach einem Großen, Herrlichen, anders geartet als die kleinliche Umgebung, das Verlangen nach ihrem wahren Dasein, wie es hätte werden können, falls sie die Kraft besessen, sich aufzulehnen gegen das ihr künstlich eingeimpfte Scheinwesen, die andere entspringt eben diesem Scheinwesen, in dem die echte Hedda Gabler unterging. Weil ihr die äußeren Formen, der gefällige Anschein höher galt, als das Wesen der Dinge, schätzt sie auch die gehaltlose Schönheit konventionellen Scheines mehr, als jene verborgene Schönheit, die sich oft im formell Häßlichen und Widrigen birgt. Darin ähnelt ihr Schönheitstrieb jenem Helmers. Sie nimmt in der Kunst wie im Leben den Schein für die Sache. Beider Anschauung klebt etwas Niedriges an, sie haften so sehr am herkömmlich für würdig und schön Erklärten, daß sie echte Größe und wahre Schönheit nicht zu erfassen vermögen. Wie Helmer nicht an Ranks Todeslager soll, weil er nicht willig dort weilte, so verweigert es Hedda geradezu, mit Jörgen zu der

sterbenden Tante Rina zu eilen, was sie mit der poetischen Phrase ausschmückt: „Laß mich frei bleiben von allem, was widerwärtig ist.“ Ins Extrem getriebener Schönheitskultus maskiert eben häufig den krassesten Egoismus, und verletzt die dringendsten Menschenpflichten mit grausamer Härte. Dieselben Fürsten der italienischen Renaissance, welche die Künste so eifrig pflegten, verübten die ärgsten Freveltaten. So wird es bleiben, wo Schönheit bloß als äußere Zier gilt, die Kunst lediglich zur Befriedigung prahlender Prunksucht oder sinnlicher Begier dient, ohne auch nur eine Ahnung davon in den angeblich so schönheitsdurstigen Seelen zu erwecken, daß harmonische Daseinsgestaltung für alle Menschen höchstes Schönheitsideal wäre.

Hedda sehnt sich nach „etwas, worüber ein Strahl von unwillkürlicher Schönheit fällt“. Sie findet es nie, weil ihr jedes Verständnis dafür mangelt. In ihrer Nähe lebt die arme, alte Tante Julle, für die Hedda bloß Hohnworte hat. Diese treue Seele, die sich erst für Jörgen, dann für ihre schwerkranke Schwester Rina aufopferte, ist, als der Tod die Leidende erlöst, sofort entschlossen, eine fremde Bresthafte ins Haus zu nehmen und zu pflegen, damit ihr Leben einen Zweck behalte. Ihre selbstlose Güte faßt gar nicht, daß dies von ungewöhnlichem Edelmut zeugt. Es gilt ihr als selbstverständlich: „Ich brauche ja so notwendig jemand, für den ich leben kann.“ Eine Aufgabe, einen Lebenszweck sucht sie darin, wie Christine Linde. Ihr Neffe möchte sie gern in sein Haus nehmen, um ihr ein Heim zu bereiten und ihre Sorge für seine Jugend zu belohnen, aber beim ersten schüchternen Vorschlag verstummt er sogleich aus Angst vor Hedda. Über solcher Lebensauffassung liegt ein Strahl unwillkürlicher Schönheit.

Vor dem, was Tante Julle aufsucht, scheute Hedda stets zurück, vor Pflichten. Ihr Leben kennt keinen Zweck und besitzt keine Aufgabe. Darum wird sie schließlich so fürchterlich überflüssig auf der Welt, darum scheidet sie ohne eine Lücke zu hinterlassen, mit dem Bewußtsein, es sei niemand da, für den und mit dem sie leben konnte. Es gab nur einen: Eilert Lövborg. Er ist tot, durch ihre Schuld gemordet und dies nutzlos: das Kind seiner geistigen Ehe mit Thea, das Hedda um jeden Preis vernichten wollte, wird dennoch ins Leben treten. Frau Elvsted besitzt die Notizen, die losen Zettel mit Lövborgs ersten Entwürfen. Tesman, dessen ehrliches Gemüt

an der Bahre dieses Toten verzweifeln möchte, atmet auf. Jörgens Liebe zu Hedda hat Lövborgs Ende mitverschuldet (freilich nicht bloß so wie der brave Gelehrte es begreift), deshalb will er sein Leben, seine ganze Arbeitskraft daran setzen, das durch sein Vertrauen zu Hedda zerstörte Buch wieder aufzubauen: „Das ist etwas, was ich Eilerts Andenken schuldig bin.“ Er und Thea schreiten sogleich ans Werk. Beisammen am Schreibtisch sitzend, suchen und sichten sie, beide voll Eifer, beide ganz erfüllt, ja befriedigt von ihrem Tun. Jörgen meint: „Ordnung zu bringen in die Papiere anderer, — das ist gerade etwas, das sich für mich eignet;“ dazu ist er, der unermüdliche Arbeitsgaul, den eigene Gedanken dabei wenig stören, wie geschaffen. Thea will helfen, dem toten Freunde ein Grabmonument aufzurichten aere perennius; er soll fortleben in diesem Werke, in das er seine ganze Seele legte. Die beiden wissen, was sie sollen und sie wollen es auch. Sie besitzen wie Tante Julle etwas, wofür sie leben können, nicht so Hedda. Auf ihre Frage, ob es gar nichts gäbe, wozu man sie bei dieser Arbeit brauchen könne, meint Tesman ganz harmlos: „Nein, gar nichts in der Welt.“ Er selbst verweist sie auf die Gesellschaft des Rates Brack, der dies mit sardonischem Lächeln hört. Gerade weil das hierin liegende Verdammungsurteil so ungewollt ist, wirkt es vernichtend. „Ein unnütz Leben ist ein früher Tod,“ sagt Iphigenie. Hedda wählt jetzt den frühen Tod statt eines unnützen, ja erniedrigenden Lebens. Mit einer wilden Tanzmelodie sucht sie die auf sie eindringenden Gedanken zu verjagen, aber die Toten lassen sich nicht vertreiben, sie sind da. Es stürmt und tost in ihr. In stumpfer Müdigkeit hatte sich das einstige unklare Freiheitsstreben eine Zeitlang verborgen gehalten. Es ist wieder erwacht. Sie sieht das Leben um sich, wie sie selber es sich geschaffen, da reifen Ekel und Widerwillen in ihr den einzigen mutigen Entschluß ihres Lebens. Sie greift zur Pistole und tötet sich selbst. — „Aber, Gott erbarme sich, — so was *tut* man doch nicht.“ Diese Worte Bracks enthalten die Devise, der zu folgen Hedda gewöhnt worden war. Konvenienz und äußere Form als Höchstes schätzen, das hatte ihre Erziehung sie gelehrt, den ursprünglich wilden Freiheitstrieb in ihr hatte man erstickt, statt ihm ein würdiges Ziel zu weisen. Und sie fand sich in die Schablone hinein, so gut, daß ihr Bestes in ihr zugrunde ging. Nichts blieb übrig als jene kleinliche, kalte Bosheit, die keinen

Verstoß wider die guten Formen bildet. Ihre letzte Tat ist ein Protest gegen ihr ganzes Dasein. Mit ihrem Selbstmord lehnt sie sich auf gegen jene Regeln, welchen sie sich zeitlebens gleich unverbrüchlichen Gesetzen unterwarf. Wie Hedwig in der „Wildente" tötet sie sich, sie, die selbst eine flügellahme Wildente ist. Sie gewinnt die verlorene Freiheit wieder, indem sie freiwillig aus dem Leben geht.

Kein schönes Bild hinterläßt sie bei uns, aber nicht den exzentrischen Einzelfall zu verurteilen, die traurige Regel zu erkennen gilt es. Tante Julle, Thea Elvsted, Jörgen Tesman: jedes in seiner Art fassen das Leben als Aufgabe, sie wollen zunächst nichts als eine solche, um ihr nachzukommen. Darin setzen und finden sie ihr Glück, indem sie ihre bescheidenen Fähigkeiten angemessen verwenden. Hedda Gabler und Eilert Lövborg sahen im Leben nur ein Mittel, sich zu amüsieren; sie wollten es genießen, nahmen es als Spiel, während es einen Kampf bedeutet. Lövborg ward durch Thea geweckt und seiner wahren Lebensaufgabe zugeführt, das Werk zu schaffen, das ihm in Herz und Hirn brannte, zu leisten, was er vermochte. Hedda dachte nie an Pflichten, für sie gab es auf der Welt nur Rechte. Sie war aufgewachsen in dem Wahn einer Ausnahmsstellung, die ihr, der schönen Tochter des Generals Gabler, zukomme, sie hatte bloß eine Aufgabe zu erfüllen: zu glänzen. Ihr Leitstern war nicht der kategorische Imperativ der Pflicht, sondern die Meinung der guten Gesellschaft. Nichts kann sie, auch hierin Helmer ähnlich, weniger begreifen, als daß Thea nicht frage, was die Leute dazu sagen. Weil sie nicht wagte, etwas zu wollen, gelangte sie nicht dazu, ernsthaft etwas zu sein. Wie Eilert Lövborg dadurch verkam, daß er die Schranken der Sitte zu leichtfertig mißachtete, ging Hedda Gabler daran unter, daß sie diese Schranken zu ängstlich einhielt, sich von ihnen einengen und eindämmen ließ, bis sie jeden bessern Trieb in ihr erstickt hatten. Der Sitte folgte anfangs auch Thea Rysing, als sie Frau Elvsted wurde. Sie, die kleine, unscheinbare Thea aber rang sich los von solcher Sitte und rang sich durch zu einer höheren, weil wahreren Sittlichkeit. Thea Elvsted und Tante Julle, die beiden Unbegabten, behalten recht gegen die glänzenden Ausnahmsmenschen Eilert und Hedda, denn sie haben den Sinn des Daseins tiefer erfaßt als jene. Eine Lebensaufgabe, die als freigewählte Pflicht den ganzen Menschen in ihren

Bann zieht und ihn vor allem danach streben läßt, in Freiwilligkeit sich hinzugeben an ein Größeres außer ihm, diese positive Forderung wird in „Hedda Gabler" auf negativem Wege begründet. Tante Julle lebt weiter in ihrer stillen Pflichterfüllung, Hedda tötet sich aus Lebensüberdruß, aber der Schimmer unwillkürlicher Schönheit, er fällt nicht über Hedda und Eilert, er glänzt über Tante Julles Scheitel und glänzt auch über Thea und Tesman, bei ihrem Bemühen, Eilert Lövborgs Buch wieder herzustellen.

Man nenne dies nicht vorschnell eine spießbürgerliche Moral; der schlägt Ibsen vielmehr hier wie sonst mitten ins Gesicht. Nicht jede Pflicht erkennt er als unverbrüchliches Gebot an. Er billigt es, wenn Thea einer Scheinehe entflieht, deren wahren Charakter sie endlich durchschaute, er meint keineswegs, daß es Pflicht sei, ein der Unbedachten abgelocktes Versprechen für alle Zeit mit ihren Tagen schalten zu lassen. Der Landrichter, der sie nur als wohlfeile Arbeitskraft betrachtet, hat keinerlei Recht auf Thea. Hedda hingegen, die Tesman listig an sich lockte, besäße die Berechtigung nicht, ihm nun zu entfliehen oder gar in seinem Hause bleibend die eheliche Treue zu verletzen. Ein Recht auf Ehebruch verwirft Ibsen unter allen Umständen und mit voller Entschiedenheit. Thea arbeitet sich hinauf von der Gebundenheit zur Freiheit, Heddas Leben ist ein ständiges Hinabsinken von wildester Freiheit zu engster Gebundenheit. Thea wird aus tiefer Herzensneigung die wissenschaftliche Mithelferin Eilerts bis über seinen Tod hinaus. Hedda kümmert sich um Tesmans Bestrebungen nicht. Das möchte hingehen, denn sie liebt ihn nicht (nebenbei bemerkt scheint es, als hätte der brave Jörgen auch für seine erste Schwärmerei bei Thea kein Echo zu erwecken vermocht), aber auch Lövborgs Werk ist ihr vollkommen gleichgültig, ihr handelt es sich nur um den Mann. Noch schärfer urteilt Ehrhard: „Hedda représente l'esprit de haine et de jalousie, l'individualisme égoiste, la negation rageuse et l'ironie stérile." Litzmann nennt sie den „typischen Fall einer antisoziälen Frauenemanzipation, die sich mit einer Loslösung der Frau aus ihrem durch den Beruf der Gattin und Mutter begrenzten Pflichtenkreis begnügt, anstatt durch eine Erweiterung und Vertiefung desselben ihnen neue Aufgaben zu schaffen." Das sind Empfindungen, welche manchen einstigen Vorkämpfer der Frauenbewegung beschleichen. Die Generalstochter ist die typische

Repräsentantin der gelangweilten Frauen der höheren Stände, wie etwa Flauberts Emma Bovary dies 1857 für die niederen Schichten des Mittelstandes wurde. Wie Frau Bovary ihren Charles erst zu verachten beginnt, als sie das aristokratische Schloß betreten, muß Frau Tesman ihren Jörgen umgekehrt verachten, sobald sie durch ihn aus ihren exklusiven Kreisen in gewöhnliche Mediokrität hinabgezogen zu werden droht. Des Gelehrten ewig wiederholtes „Was?" und „Denk' doch" (damit verspottet Ibsen sich selbst, weil er diese Phrase in früheren Stücken zu oft gebraucht hatte) ist mindestens ebenso unausstehlich als ähnliche kleine Gewohnheiten des französischen Landarztes. Der Satz, durch den Gustave Flaubert die Stimmung seiner Heldin so treffend charakterisiert, drückt auch Heddas Gefühle bald nach geschlossener Ehe auf das zutreffendste aus: „L'avenir était un corridor tout noir, et qui avait au fond sa porte bien fermée." Die kleinbürgerliche Madame Bovary ist sicherlich entschuldbarer und liebenswürdiger als die verwöhnte Hedda, das getreue Konterfei so mancher Kreise modernster Bourgeoisie. Jules de Gaultier („Le Bovarysme", 1902) brachte dann einen Beweis mehr für die innere Verwandtschaft der beiden Frauen, indem er die falsche Romantik, die sich ein höheres Ich vortäuscht als jenes, welches sie wirklich besitzt, als einen von Flaubert mit Vorliebe geschilderten Hauptcharakterzug nachwies. Die Tochter des Generals Gabler hat viele Verteidigerinnen gefunden, just dies beweist, wie häufig und wie gefährlich dieser dekadente Typus der unverstandenen Frau fin de siècle ist. Unter den hypersensitiven Ästheten der Moderne gedeihen derlei Sumpfgewächse üppig. Jede neue Sensation ist da willkommen, jede schlichte Arbeit gefürchtet. Man hält sich für das zu gut, was man nicht vermag. Eine Aufgabe im Leben zu ergreifen, rät der Frau Tesmans sogar Brack. Das gerade will sie nicht. Ihre Zeit müßig zu vertändeln, spielerisch zu verschlendern, wurde sie als Mädchen förmlich angehalten, darum fehlt ihr zwar nicht Lebensfähigkeit, wohl aber Lebensernst vollständig.

Die melancholische Resignationsstimmung, die das letzte Jahrzehnt von Ibsens Schaffen charakterisiert, kommt auch hier zum Vorschein, am deutlichsten, zugleich am unbewußtesten in Tante Julles „Lebenslüge". Sie hat auf das Sein für sich völlig verzichtet, um lediglich für andere zu existieren. In solcher Resignation hatten Hedda und Thea ihre Ehen geschlossen, hatte Eilert sich im

tiefsten Schlamm begraben und dann seine Flucht aus der Hauptstadt bewerkstelligt. Eilert und Thea entreißen sich dieser Flucht vor dem Leben und beginnen den Kampf mit dem Leben, der die Resigniertheit in Bezug auf Persönliches erfordert, um das Sachliche mit dreidoppelter Energie durchfechten zu können. Hedda verstand es nie, in rechter Weise zu verzichten, wie es Rita Allmers später unter heißen Seelenkämpfen lernt. Sie kann nur zerstören. Um dort aufzubauen, wo Hedda eingerissen, gehen schließlich Jörgen und Thea resigniert und resignierend an ihre gemeinsame Arbeit der Pietät. Daß die beiden sich schließlich dauernd zusammenfinden, ist ja möglich. Aber es ist ganz unbegreiflich, wie Schlenther annehmen kann, Jörgen werde das Werk später für das seine ausgeben, Thea ihn bei diesem infamen Diebstahl an ihrem toten Freund unterstützen, Tante Julle dies neue Buch ihres genialen Neffen vergnügt „im Kaffeekränzchen" rühmen; darin freilich wäre kein Schimmer von Schönheit, aber darauf deutet auch nicht ein Wort in Ibsens Stück hin. Eilert wie Hedda wollten ein freies, volles Leben „in Schönheit" führen, sie müssen im Tode resignieren. Was ihnen als Ideal vorschwebte, hat sich in Wirklichkeit gerade in jenes Häßliche und Niedrige verkehrt, dem sie entgehen wollten. Soll damit eine Resignation angeregt werden, die bekümmert ausruft: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde"? Dies Schillerwort wäre hier nicht am rechten Ort angewendet. Es ist das Pseudo-Schöne des hohlen Scheines, das in „Hedda Gabler" erliegt, das Talmi-Ideal des wilden Auslebens aller Triebe, das da untergeht.

Das Drama erhält einen stark demokratischen Grundzug, indem die anscheinend zu Hohem berufenen aristokratischen Ausnahmsmenschen wirkungslos untergehen, während die in beschränkten Grenzen tüchtige Mittelmäßigkeit sich fähig zeigt, das zu vollbringen, was sie soll und will. Zunächst weckt dies den Eindruck, als hätte Ibsen hier die Partei des individualitätsbaren Herdenmenschen gegen die seltenen, außergewöhnlichen Charaktere genommen, doch näher besehen klärt sich der Irrtum auf. Eben Hedda und Eilert warfen, sie aus Mangel, er aus Überfluß an Lebenstrotz gegen die Gebote der Gesellschaft, ihre wahrste Individualität weg. Hedda bekehrt sich erst mit dem Tode zu ihrem eigentlichen Selbst, Eilert bekannte sich dazu mit jenem Werke, welches ihn überleben soll. Die Kleinen im Geiste, Tesman, Julle und Thea, sogar das Dienstmädchen

Berte betätigen ihre Individualität, so unbedeutend dieselbe an sich sein mag, im rechten Geiste und in der ihnen angemessenen Weise. Sie handeln also ihrer Eigenart gemäß, was Hedda nie, Eilert selten tat. Rat Brack freilich geht stets ganz im Sinne seiner Individualität vor, damit wird aber bewiesen, daß nicht jedes Selbst als solches schon der Pflege und Ausbildung würdig ist, sondern nur jenes, welches ein Recht auf Individualität verdient, weil es seine Einzelpersönlichkeit zum Nutzen und Vorteil der Gesamtheit ausgebildet freiwillig in deren Dienst stellt. Auch Brack zählt gleich Hedda und Lövborg zum Kreise der obersten Zehntausend, über den Ibsen hier wie sonst arges Gericht hält, weil ihm die pflichtbewußte Lebenshaltung abgehe, die allein das Recht zu freier Lebensgestaltung verleiht. Dabei läßt er ihm die Vorzüge der anziehenderen Erscheinung und der gefälligeren Manieren, die ihm gebühren. Die Patrizier (Hedda, der General, Brack, Lövborg) heben sich da scharf von den Plebejern (Jörgen, Julle, Berte, Thea) ab. Es ist der Gegensatz äußerer und innerer Schönheit, der hier zugleich den von Schein und Sein vertritt. Als Lövborg aus seiner Kaste gefallen, zum Plebejer degradiert ist, schafft der Deklassierte sein Werk, nun erst ein Aristokrat des Geistes. So wird „Hedda Gabler" zur Verurteilung des Genußlebens und zum Preise der Arbeit. Schon im „Rosmersholm" war nach Ibsens Briefworten: „Die Aufforderung zur Arbeit ein Leitmotiv", in der „Frau vom Meere" siegt pflichtvolle Arbeit über unstäte Gesetzlosigkeit und als er „Hedda Gabler" abschloß, feierte Ibsen in einem Briefe vom 30. Oktober 1890 an Karl Hals „das Glück der Arbeit." Ebenso äußerte Emile Zola jüngst (1892) bei einem Studentenbankett: „Das einzige Heil, das einzige Glück ist in der Arbeit, der gleichmäßigen, täglichen, unermüdlichen Arbeit. Sie allein erhält gesund, gibt Zufriedenheit und wappnet gegen alle Schmerzen und Enttäuschungen des Lebens, gegen den Zweifel, gegen die entnervende Sehnsucht nach dem Unerreichbaren und Unendlichen."

---

# XV.

## (Baumeister Solneß.)

Als Henrik Ibsen auf dem Gipfel seines Ruhmes stand, seine Dramen in die meisten Kultursprachen übersetzt, in Deutschland, Österreich, Italien, Frankreich, England, Rußland, Spanien, Ungarn, Belgien, Holland, der Schweiz, ja in den Vereinigten Staaten, ebenso wie in den drei skandinavischen Reichen geschätzt und gespielt wurden, kam er im Juli 1891, zum drittenmal seit 1864, nach Christiania. Eben noch hatte er im April 1891 in Wien den Erstaufführungen der „Kronprätendenten" und der „Wildente" beigewohnt und war bei Banketten gefeiert worden, ebenso wie in Pest, wohin er nach diesem dritten Besuch Wiens fuhr, und wo ein Minister den Toast auf ihn sprach. Nun reiste er zum erstenmal nach jenem Norden, in dem er manche seiner Gestalten hatte wurzeln lassen, und sah als Greis die Mitternachtssonne und das Nordkap. Im August kehrte er in die Hauptstadt Norwegens zurück, um sie seither (eine Reise nach Kopenhagen und Stockholm im Frühjahr 1898 abgerechnet) nicht mehr zu verlassen. Anfänglich unentschieden, ob er es nicht bei einem kurzen Besuch bewenden lassen solle, wurde er durch die ihm entgegengebrachte Begeisterung so bewegt, daß er sich entschloß, dauernd in der Heimat unter den Menschen zu leben, denen er durch Geburt und Gesinnung angehört. Hatte er doch schon früher, so im April 1885, die Absicht der Heimkehr gehegt und geäußert, so viel er auch sonst gegen seine Landsleute auf dem Herzen hatte. Es hieß damals, er flüchte aus München, ja aus Deutschland vor seinen Jüngern, den Modernen in der Literatur, die sich eben um jene Zeit zu größerem Ansehen durchkämpften. Manche Organe der Tagespresse deuteten diesen Fortgang ziemlich kindisch dahin, Ibsen wolle mit der neuen Bewegung, die immer kräftiger das literarische Interesse beherrscht, nichts gemein haben,

der lärmende Streit um den Naturalismus habe ihn verletzt. Von den schlicht menschlichen Beweggründen des alten Mannes, der nie aufgehört hat, sich nach dem Vaterlande zu sehnen, ganz abgesehen, liegt ein tieferer Sinn in solcher Flucht vor der Jugend. Kurz vorher waren Gerhart Hauptmanns „Einsame Menschen" erschienen, echt Ibsensche Probleme in deutschem Geist selbständig erfaßt, ob auch das Vorbild unverkennbar blieb. Dies ist symbolisch für den eingetretenen Wendepunkt, wo die bisher unselbständigen Lehrlinge mit Geschick und Erfolg selber zu bauen beginnen, das nutzend, was sie vom alten Meister gelernt, aber auf eigenen Füßen stehend und Neues schaffend, etwas, was anders ist, als die Schöpfungen des berühmten Baumeisters. Die neue Epoche war in dem Deutschland der allerjüngsten Zeit nicht zu verkennen, auch in der Heimat fand der greise Poet ein anders denkendes Geschlecht, das selbstständigen Richtungen folgt. Überall hatte man nur von ihm gelernt, um über ihn hinauszugehen.

Als sich im nächsten Jahr, in dem übrigens Dr. Sigurd Ibsen mit einer der Töchter Björnsons, Bergliot, vor den Altar trat, das Gerücht verbreitete, Ibsen arbeite an einem neuen Schauspiel, bewirkte diese Nachricht im literarischen Europa allgemein erwartungsvolle Spannung. Die Enthusiasten prophezeiten eine alles frühere übertreffende dichterische Offenbarung, die Skeptiker erwarteten den klaren Beweis niedergehender Greisenkraft. Man stritt über das Werk, noch ehe es da war und laut genug, daß der Autor bereits während des Schaffens davon erfahren mußte. Als Mitte Dezember 1892 endlich die Ausgabe erfolgte, stand man zunächst fassungslos vor einem Rätsel, bloß das eine war sicher: niemand hatte sich das Stück so gedacht. Mit rechter Lust am Versteckenspielen hatte der Dichter da so vielerlei hineingeheimnißt, daß kaum fester Boden zu finden war, alles in schwankend unsicherer Beleuchtung erschien. Der Leser wußte so wenig als Solneß, war er in der Gewalt blond- oder schwarzhaariger Teufelchen, und die Mahnung des Dichters, man möge lange über das Buch nachdenken, ehe man urteile (recht jener Goetheschen Lust am Mystifizieren entsprungen), trug nur bei, die Verwirrung zu vermehren. Die allererste Aufführung erfolgte am 7. Dezember 1892 im Haymarket-Theater in London als Matinee, um die Rechte des Autors zu sichern, noch bevor das Buch am 12. in Christiania, am 14. in

Kopenhagen ausgegeben wurde. Sofort folgte die deutsche, englische, französische, italienische und russische Übertragung. Die wirklichen Premièren fanden am 19. Januar 1893 gleichzeitig in Trondhjem und im Berliner Lessingtheater statt, als nächste deutsche Bühne folgte Leipzig, in Skandinavien das finnländische Åbo, am 8. März gleichzeitig Christiania und Kopenhagen, am 6. April Stockholm. In London war das Stück inzwischen am 20. Februar 1893 im Trafalgar-Square-Theater öffentlich gegeben, in Chicago norwegisch (Februar) und englisch (März) gespielt worden, ebenso im April 1893 in Rom. Am 3. April 1894 erfolgte die Erstaufführung in Paris durch das Oeuvre, das hierauf in Belgien, Holland, London und Mailand mit dem Stück gastierte und es in Paris öfters wiederholte, zuletzt 28. März 1905, mit Lugné-Poë als Solneß und Suzanne Desprès als Hilde. In Wien kam das Burgtheater erst am 26. März 1898, in Berlin nahm im Oktober 1899 das Berliner Theater das Stück wieder auf, am 17. Januar 1900 wurde es in Newyork gespielt. Die sofortigen Aufführungen hatten außerhalb Skandinaviens nur noch in London, wo 1893 und 1894 drei Theater nacheinander dies Drama gaben, wirklichen Erfolg. Viel Begeisterung erweckte „Baumeister Solneß“ nicht, hingegen fragendes Staunen. Am leichtesten machte sich jener witzige Kritiker die Sache, der schlankweg erklärte, sämtliche Personen des Stückes benähmen sich wie Verrückte, mit Ausnahme des Doktors und doch müsse der auch verrückt sein, denn sonst würde er den Irrsinn bei den andern merken. Diese Deutung kann uns ebensowenig befriedigen als der hypnotisch-spiritistische Unfug, den viele trieben, wie das (immerhin mit mehr Berechtigung) bereits bei der „Frau vom Meere“ versucht worden war. Ich wollte hier (1893) einfach die Empfindungen wiedergeben, die mir bei wiederholter, eindringlicher Lektüre kamen, ohne zu behaupten, daß ich in diesen wenigen Monaten bereits jeglichen darin verborgenen Runenspruch entziffert und endgültig gelöst hätte; es scheint mir aber, als dürfte ich das damals Gesagte ruhig fast unverändert lassen, ja ein manches Jahr später bekannt gewordenes kurzes Gedicht ohne Überschrift, das Ibsen am 16. März 1892 schrieb und das er selbst als erste Vorarbeit zum „Bygmester Solneß“ bezeichnet, gilt mir als Bestätigung. Es schildert ein Ehepaar, dessen schützendes Haus abbrennt. In Schutt und Asche wühlen beide, um ein kostbares

Kleinod zu retten, aber sollte dies auch gelingen, „nie findet sie ihr verbranntes Vertrauen, er nie sein verbranntes Glück."

„Baumeister Solneß" ist eine Tragödie der Unbefriedigung. Unbefriedigt ist der Held des Stückes von allem Erreichten, ebenso wie der Dichter, unbefriedigt entläßt er auch den Leser. Der Kern all solcher unsicher tastender Unbefriedigung aber liegt darin: eine alte Weltanschauung, die wie ein schützendes Heim war, ist verloren gegangen, niedergebrannt, und das rechte, entsprechende neue Heim, die neue Weltanschauung erst im Aufbau begriffen, noch unvollendet. Als er den Kranz an die Turmspitze hängt, stürzt der Baumeister zerschmettert in die Tiefe. Es erschwert das Verständnis und vermindert den Genuß, daß es dem Dichter nicht gelang, in völlig zutreffender Symbolik auszusprechen, was er wollte; eine teilweise, innerliche Unklarheit kommt in unzulänglichen Symbolen, in erkältenden Allegorien zum Ausdruck. Darum laufen drei verschiedene Grundströmungen nicht recht in eins verschmolzen durch das Stück, statt sich zu einem stolzen, brausenden Strom zu vereinigen.

Da ist die zunächst ganz wörtlich zu nehmende Lebensgeschichte des Baumeisters. Von unheimlicher Glücksgunst getragen schwang er sich zur ersten Stelle in seinem Beruf empor, die er nun in hartem Kampfe behaupten soll. Vom quälenden Gefühl eigner Unzulänglichkeit und abnehmender Kraft gepeinigt, während ihn alle seines Platzes unbedingt sicher glauben, greift er zu den verächtlichsten Mitteln, um oben zu bleiben. Gezwungen, eine Zuversicht zu heucheln, die er nicht empfindet, wird er von Angst verfolgt, vor der drohenden Enthüllung seines Unvermögens durch die nachrückenden neuen Kräfte, durch die Jugend, von Angst vor der Wiedervergeltung. Zudem unglücklich in seinem Familienleben (auch hier nicht ohne seine Schuld), begegnet ihm, der noch in der Vollkraft der Jahre steht, dessen Weg sich aber schon stark abwärts neigt, die junge Hilde, deren unbegrenzte Begeisterung für ihn sein tragisches Ende herbeiführt.

Hinter dieser sozusagen tatsächlichen Geschichte lauert als symbolisch-allegorischer Hintergrund, von dem sie Färbung und Bedeutung erhält, ein zweites. Es ist die tiefere Analogie zwischen dem Baumeister, der den Kirchenbauten entsagte, um Heimstätten für Menschen zu schaffen, schließlich hierin kein Genügen findet, und der Zeitrichtung, die sich vom religiösen Glauben an das paradiesische Jen-

seits weg zur Verwirklichung des Glückes auf Erden hinwandte, bei solchem Streben auf allerlei Irrwege geriet und an der Erreichung ihres Zieles halb verzweifelt. So ist der Baumeister zuerst ein rechter Mensch mit eigentümlichen Schicksalen und scharf persönlichem Charakter, außerdem aber der Repräsentant einer Generation, um nicht zu sagen eines Jahrhunderts des Überganges, das alten Überlieferungen nicht schmerzlos den Rücken kehrt, ohne bestimmt zu wissen, welcher der neuen Fahnen, um die sich seine Kinder scharen, der Sieg zufallen soll.

Schließlich blickt (bewußt oder unbewußt, gleichviel) die Person des Dichters durch die vorgehaltene Maske: Ibsen, den das Gefühl beschleicht, die Jugend werde über ihn hinausstürmen, dieselbe Jugend, die so bewundernd zu ihm aufblickt, der Mann des Zweifels, von dem seine Anhänger mehr fordern als er zu leisten sich fähig weiß, eine sichere, positive, untrügliche Heilslehre, obgleich er wiederholt aussprach, nicht im Aufbauen, im Zerstören liege seine Stärke, sein Amt sei fragen, nicht anworten. Als Prophet soll er die klare Bahn anderen weisen, während vor ihm selbst sich der Weg im Nebel verliert. Auch er ist ein Baumeister, der vielerlei gebaut und oft den anderen, nie sich selbst genug getan, nicht mit Kirchentürmen, seinen historisch-romantischen Dramen und dramatischen Gedichten, noch mit Heimstätten, den modernen naturalistisch gefärbten Gesellschaftsstücken; in den Heimstätten mit frei aufragendem Turm, den Dramen aus dem Leben des Alltags, aber mit symbolisch-mystischen Bezügen, sucht er nun die letzte Lösung zu bieten.

Diese drei so verschiedenen Motive verquicken und verschlingen sich in jeder einzelnen Figur des Dramas wie in dem Schauspiel als Ganzen, ohne sich völlig zu decken. Immer bleibt ein Rest zurück, der bloß einer der Grundströmungen angehört, mit den anderen nichts zu schaffen hat; so darf der individuelle Charakter von Halvard Solneß in keiner Weise als Selbstporträt Ibsens gedeutet werden, obzwar man sich in Christiania dem angeblichen Urbild dieser zweiten Hilde vorstellen lassen konnte, andererseits hier wie bei „John Gabriel Borkmann“ persönliche Spitzen gegen Björnson hineininterpretiert wurden. All dies ist derselbe Stadtklatsch, der dreißig Jahre früher nach der „Komödie der Liebe“ und zehn Jahre früher nach den „Gespenstern“ die Entrüstung des Dichters erweckt hatte. Und doch ist ein Stück Ibsen in dem Baumeister, aber auf

allegorische, nicht auf symbolische Art. Auch hierin liegen die ungewöhnlichen Schwierigkeiten für das volle Verständnis dieses Werkes und wir müssen bekennen, solche Vieldeutigkeit sei kein Vorzug, ja sie lasse auf eine gewisse Unsicherheit und Zwiespältigkeit in den Gesinnungen des philosophierenden Poeten schließen, während technisch das Drama den besten Werken kaum viel nachsteht.

Halvard Solneß war ein stämmiger, kräftiger Mann von jeher, eine körperliche Vollnatur, von der eigenen, inneren Kraft aus sich herausgetrieben, die sich an den Dingen der Außenwelt umgestaltend betätigen muß, um ihrem Lebens- und Schaffensdrang Luft zu machen, der geborene Baumeister. Er kann nicht ruhig dasitzen und alltägliche kleine Tagesarbeit vollbringen, ohne den Wunsch nach Größerem, nach einem erweiterten Arbeitsfeld. Stille Selbstbeschränkung, die körperlich oder geistig Verkümmerten ziemlich leicht fällt, ist nichts für solche Kernmenschen und ihren überschäumenden Tatendurst. Seine Heirat brachte ihm den Besitz des Elternhauses seiner Frau, der „alten Räuberburg“ mit dem weitgedehnten Park. Dies schöne Erbgut würde einen Philister mit zufriedenem Behagen erfüllen, Solneß' Rastlosigkeit hingegen vermag sich des Gedankens nicht zu erwehren, welch einen prächtigen Bauplatz das umfangreiche Grundstück abgeben müßte, was sich darauf alles Neues, Großes, Unerhörtes hervorzaubern ließe. Es zuckt ihm in allen Gliedern, das alte Gerümpel zusammenzuschlagen, um Platz für seinen Schaffensdrang zu gewinnen und zu zeigen, was er leisten kann. Dann sollen die Leute nicht mehr zu Knut Brovik, in dessen Baukanzlei Halvard arbeitet, gehen. Dem nüchternen Architekten, der so ausgezeichnet „bei Berechnungen von Tragfähigkeit und Kubikinhalt — und all dem Teufelszeug“ zu brauchen ist, fehlt der schöpferische Prometheusfunke, der im Haupte des phantasievollen Solneß loht. Halvard der Träumer vermochte nicht das trockene Schulwissen „gründlich genug“ zu lernen. Was er kann, hat er sich „meistenteils selber ausgeheckt“. Darin entdecken wir seine erste Ähnlichkeit mit dem Autodidakten Ibsen, der sich wie so viele Hervorragende nicht mit dem wohlgefüllten Schulranzen staatlich anerkannter Gelehrsamkeit ausweisen kann; bemerkenswert ist jedenfalls, daß von den besten Dramatikern des 19. Jahrhunderts kein einziger (auch nicht der absolvierte Jurist Grillparzer) den normalen Studiengang durchgemacht hat.

Solneß weiß, wie innig seine Frau an jenem Hause hängt, womit alle Erinnerungen Alinens verknüpft sind. Ihr ist es das Liebste auf der Welt. Deshalb findet er nicht den Mut zu dem Vorschlag, den „häßlichen, dunklen Holzkasten", der ihn stört und behindert, niederzureißen, ebensowenig mag er seinen Wünschen entsagen. Da ist die kleine Ritze in der Schornsteinröhre, auf die setzt er seine Erwartungen und Hoffnungen, der Gedanke an sie verfolgt ihn bei Tag und Nacht. Wie Peer Gynt, dem er auch in seinem Egoismus gleicht, verliert er sich in luftigen Selbstvorspiegelungen, malt sich die künftige Feuersbrunst bis in die Einzelheiten aus. Den Spalt entweder zu verstopfen oder den Brand absichtlich herbeizuführen, kann er sich nicht entschließen. Es soll geschehen, aber er will es nicht getan haben. Ihm mangelt der Mut, selbst Hand anzulegen, um ungescheut zu verwirklichen, was er wünscht. Seine lüsterne Tatkraft ist an ein kränkliches Gewissen gebunden, das sich gerade stark genug erweist, ihn von offenem Bekennen zu seinen Neigungen abzuhalten, zu schwach, diese dauernd zu ersticken. Er fühlt sein Lebenlang einen heftigen Zwiespalt zwischen Wollen und Sollen und auch, wo er späterhin seinen Trieben folgt, bleibt immer die peinigende Empfindung des Unrechts in ihm zurück. Der roh natürliche Kraftmensch wird durch Sittengebote, die er anerkennt, ohne sie durchzuführen, ein halber, ein innerlich gebrochener Charakter. Was Ibsen selbst über „Rosmersholm" äußerte, stimmt noch besser zu Solneß und Hilde. Sein Gewissen ist nicht robust genug, um das Glück zu erringen und zu genießen, der Naturtrieb in ihm zu mächtig, um es von sich zu weisen.

Endlich geschieht, was er wünscht: das Haus brennt ab. Nicht so wie er es sich gedacht; zur Nachtzeit, in einem ganz anderen Teil des Gebäudes kommt das Feuer aus. Es war in keiner Beziehung seine Tat und doch muß er dafür mit dem Verlust der Zwillinge büßen, als wäre sie es gewesen. Nie wieder sind ihm Kinder beschert. Aber eben, weil er einen so hohen Preis zahlen mußte, will er nun rücksichtslos vorwärts, erhalten, was ihm gebührt, ob auch fremdes Glück dadurch geknickt und verdorben wird. Er kennt keine Rücksichten mehr als die auf seinen Beruf, also auf sich selber, der Egoismus wird bei ihm Lebensprinzip. Allein es ist kein gesundes, selbstsicher trotziges Eigenstreben. Immer sitzt ihm die Gespensterfurcht im Nacken, bei jeder niedergetretenen Existenz

bangt ihm vor der drohenden einstigen Wiedervergeltung und doch kann er nicht zurück, er muß weiter und sei es über Menschenleichen. Sein Ziel erreicht er, das Glück der Selbstzufriedenheit erlangt er niemals.

Er hat Knut Brovik niedergerungen, aus einem geachteten Bauherrn zum bezahlten Hilfsarbeiter im Dienst des einstigen Untergebenen hinabgezwungen. In Knuts Sohn Ragnar fürchtet Solneß die junge, reich begabte Kraft; fiele es den beiden ein, jetzt von ihm zu gehen, möchte Ragnar selbständig Bauten unternehmen und dabei die Hilfe des Alten benutzen, dann wäre es „aus mit dem Baumeister Solneß". Die beiden vereint müßten Tüchtigeres leisten als er vermag und er will doch unter keiner Bedingung anfangen zurückzutreten, Platz zu machen für die Jüngeren. Um den erworbenen ersten Rang in der Baukunst im langsam heranrückenden Alter zu behaupten, darf er Ragnar nicht von sich lassen. Er hält ihn durch Kaja Fosli, die Braut des jungen Architekten, deren Neigung Solneß sich durch den immer noch mächtigen Eindruck seiner stattlichen Persönlichkeit im Fluge gewann, weil er sie erringen wollte. Nicht mit Worten, mit den Augen hat er sie an sich gebannt. Sie tritt in sein Bureau und ist ihm ganz zu Dienst, aber er muß sich zur Heuchelei und Lüge erniedern, um sie nach seinem Gutdünken verwenden zu können. Den alten Brovik trügt er, raubt ihm, Ragnars Talent, von dem er innerlich nur zu fest überzeugt ist, ableugnend, Mut und Zuversicht, ja versetzt dem Schwerkranken damit geradezu den Todesstoß. Vor Kaja gibt er sich den Anschein, als könne er „ohne sie nicht sein", müsse sie um sich haben „Tag aus, Tag ein", und doch ist sie ihm nur „das arme kleine Tierchen", das Mittel zum unehrlichen Zweck. Kaja wuchs mit ihrem Vetter Ragnar zusammen auf, er liebte sie vermutlich stets mehr als sie ihn. Als passive Natur gab sie dem entschiedenen Wunsche des Jünglings ebenso nach wie später dem stärkeren Willen des Baumeisters. Beiden Broviks fehlt jenes kräftige Selbstvertrauen, welches der Erfolg verleiht. Jedes Mißlingen weckt den Skeptiker in der eigenen Brust. Hätte Solneß seine Kinder behalten, der heimliche Zweifel könnte ihm nicht zu. Weil er das Gefühl der Selbverachtung instinktiv zu vermeiden sucht, redet er sich in allerlei sonderbar verschrobene Ansichten hinein von seinem Auserwähltsein, von einer ihm beiwohnenden geheimnisvollen Kraft, andere seinen unaus-

gesprochenen Gedanken gefügig zu machen, Geschehnisse durch sein eifriges Wünschen allein herbeizuführen, von einem Wollen bei ihm, das sich anderen als wirklich vollzogene Taten darstelle. Hinter alledem birgt sich bloß die verzweifelnde Sucht, sein Tun vor sich selbst zu rechtfertigen als etwas, das förmlich unabhängig von ihm erfolge. Von Fräulein Fosli gilt Dr. Herdals Wort: „Das läßt sich schon erklären". Es bedarf keinerlei supranaturalistischer Deutungen, um zu begreifen, daß dies nervöse Mädchen leicht unter die Gewalt des stattlichen Mannes geriet und daß gerade die autokratische Manier, in der er sie behandelt (wie Graf Wetter von Strahl das Käthchen von Heilbronn vor dem Vehmgericht), es ihr unmöglich scheinen läßt, sich seinem Einfluß zu entziehen. Jene ganze Familie wird das Opfer von Solneß' Ehrgeiz, weil sie alle, auch die beiden Brovik, nicht mutiges Selbstvertrauen genug zur Auflehnung wider ihn haben, sich von ihm täuschen und unterjochen lassen. Der kräftigere Wille bezwingt ganz einfach stets den schwächeren; darum erliegt der Baumeister dann Hildens stärkerer Willensenergie.

Das alte abbrennende Haus bedeutet die absterbende Weltanschauung, von der Solneß, lebensmutig und lebensfreudig wie er fühlt, mit der Zeit abfallen mußte. Er brach aber nicht entschlossen mit dem, was für ihn nicht mehr zutreffend war, erst äußerer Anstoß brachte ihn dazu. Aline betrachtet den Verlust der Kinder als eine höhere Fügung und ist der Ansicht, „bei etwas dergleichen muß man sich darunter beugen. Und danken obendrein", wobei sie freilich gesteht, „aber ich kann es trotzdem nicht." Halvard Solneß treibt es allerdings nicht soweit, wie jener Mann in Nordamerika, der im gleichen Fall hinging und eine Kirche anzündete, im Gegenteil wie er früher „mit einem so ehrlichen und warmen und innigen Gemüt" kleine, ärmliche Bethäuser errichtete, baut er zum letzenmale eine neue große Kirche mit einem hohem Turm in Lysanger, aber als sie vollendet ist, da tut er das Unmögliche. Der Mann, den stets der Schwindel peinigt (und dies ist symbolisch für geistiges Unvermögen, hoch zu steigen und freien Blickes um sich zu schauen), trägt selbst den Kranz auf die Turmspitze. Oben stehend, trotzt er dem Mächtigen in dem Augenblicke, wo er sich ganz in dessen Gewalt weiß, sagt ihm den Dienst auf. Heimstätten für Menschen, Glück auf Erden zu schaffen, soll fortan sein Bemühen sein. Dies

ist der stolzeste Moment in des Baumeisters Leben, so hoch und kühn steht er nie wieder da, als hier, wo er sich mit mutig-freier Tat über sich selbst erhebt.

Er möchte nun, da er die schwere Last von sich abgeschüttelt, frei aufatmend das Leben mit jubelndem Glücksgefühl durchempfinden, Segen spendend und Segen genießend. Doch neben ihm waltet eine Frau, die gleich Helene Alving gelehrt wurde, das Leben bloß als eine Kette von lauter Pflichten zu betrachten, die, verschüchtert wie sie ist, nie vermag, sich über diesen engen Gesichtskreis zu erheben und die aus heller Angst nur ja gegen keine ihrer Pflichten, zu verstoßen, regelmäßig der nichtigsten, konventionellen Pflicht vor den dringendsten Erfordernissen des Augenblicks und ihres eigenen Herzens den Vorzug gibt. Aline, die Halvard einst wohl um ihrer Schönheit willen erwählte, kann beim ernstlichsten Bemühen, sich in ihn zu schicken, nur als lähmendes, den Flug hemmendes Bleigewicht an ihm haften. Ihr Dasein verbringt sie damit, eifersüchtig zu spähen, ob Solneß die Lebenslust, die ihrer Häuslichkeit fern bleibt, nicht auf anderen Pfaden sucht, und die verbrannten Puppen ihrer Kindheit zu beweinen. Unter diesen Puppen, mit denen sie auch als Erwachsene so gerne spielte, sind vermutlich die pietistisch-religiösen Jugendeindrücke zu verstehen, die Aline nicht zu überwinden vermag. Halvard hat die Ruinen des alten Heims niedergerissen. Er setzt seine beste Kraft daran, anderen, reicheren, helleren Lebensinhalt für die Menschen und für sich zu schaffen, ein neues, schöneres Haus zu verwirklichen, während seine Gattin klagend ruft: „Du magst bauen so viel und so lange du nur willst, Halvard — mir baust du niemals ein richtiges Heim wieder auf.“

In so trüber, drückender Atmosphäre kann Solneß den wahren Lebensmut nicht behaupten. Manchmal überkommen ihn selbst Zweifel, ob er etwas besseres an die Stelle jenes alten Hauses werde setzen können, das „innen doch ganz nett und gemütlich war.“ Weil ihm das Behagen am eigenen Herd fehlt, trachtet er um so krampfhafter, das äußere Ansehen, den Schein des Glückes zu bewahren. Der Ruhm ist die einzige Freude, die ihm blieb, darum vermag er ihn nicht zu entbehren. Er wird klein und schlecht, weil die Sonne, das Glück, das er braucht, ihm nicht das Haus erwärmen will. „Nie ein Sonnenstrahl. Nicht einmal so viel wie ein Streiflicht ins Heim hinein!“ Und das ist sein Los, der „ein

freudenloses Leben nicht leben kann!" In seinem Verlangen, für andere Licht und Freude zu schaffen, birgt sich auch das eigene, starke Begehren nach fröhlichem, heiterem Lebensgenuß. Er hat sein Lebensideal nie an sich selbst zu verwirklichen vermocht: „Behagliche, trauliche, lichte Heimstätten, wo Vater und Mutter und die ganze Kinderschar leben können in dem sicheren und frohen Gefühl, daß es ein recht glückliches Los ist, dazusein auf der Welt. Und das am meisten: einander anzugehören — so im großen, wie im kleinen." Die stille, tief in sich befriedigte Wonne, mit zu dieser Welt zu gehören, in ihr zu atmen, durfte ihm nie werden. Das ist der Preis, den er dafür zahlen mußte, ein großer Mann zu heißen. Der Verzicht auf das eigene Heim war die Bedingung, wollte er Heimstätten für andere bauen. Er kann sich dem allgemeinen tragischen Weltgesetz nicht entziehen, daß nur die Aufopferung des eigenen Glückes dazu befähigt, das Rad der Entwicklung mitdrehen zu helfen, daß jeder Schritt nach vorwärts erkauft werden muß mit dem Herzblut dessen, der die anderen aufwärts führt. Wer Heimstätten schaffen will, muß selbst heimlos bleiben. Ein großer Dichter oder Denker zu werden, kostet zumeist den Preis des Lebens, denn ein Dasein ohne Glücksschimmer mit herben Enttäuschungen und bitteren Schmerzen muß der durchlebt haben, dem es vergönnt sein soll, der Welt ins Herz zu sehen. Auch jenes tieftraurige Geschick bleibt Solneß nicht erspart, daß sein Losringen von Veraltetem, sein Streben nach Höherem die Vernichtung des Lebensglückes teuerer Angehöriger bedeutet, die sich mit diesem Alten in jeder Herzensfaser verwachsen fühlen und nicht die Kraft haben, sich mutig zu Neuem hinzuwenden. So rächt sich die besiegte Sache an ihrem Überwinder, vergällt seinen Triumph, wenn sie ihn nicht hindern kann.

Halvard Solneß riß sich los von alten Überlieferungen. Nach eigenem Sinne baute er, keinem mehr untertänig als sich selbst. Dafür geriet er jedoch in die um so härtere Knechtschaft dieses Selbst. Er wurde, als er mit seinem Gott gebrochen, zum knirschenden Sklaven seines unerbittlichen Egoismus. Er vermag nicht kalt und rücksichtslos wie jener entsetzliche Ausnahmsmensch Dr. West seinen Trieben zu huldigen. Er hat nicht den Egoismus, sondern der Egoismus hat ihn. Mit bitteren Selbstvorwürfen muß er unter dem Sporn des harten Reiters die Bahn vollenden, wie der Gebieter sie ihm vorschreibt. Halvard vermutet immer, die anderen hielten

ihn für krank, weil er es fühlt, wie überreizt er ist. Er wurde es, weil er viel zu verbergen genötigt ist, vor allem seinen Unglauben an sich selbst. Es steckt viel Typisches in seinem Entwicklungsgang. Die Männer, die mit alten Anschauungen brachen, sie bekriegen und besiegen, verfallen nur zu leicht der Gefahr, daß in der Hitze des Streites für die neuen Forderungen unvermerkt die eigene Person sich der Sache unterschiebt und die als Idealisten begannen, als Egoisten enden. Auch dies ist typisch, daß ein Punkt kommt, wo die Bewegung, die sie angefacht, über sie hinausschreitet, weil sie nicht vermochten, sich völlig von dem Einfluß der durch sie selber zerstörten Grundauffassungen zu befreien, während die Jugend hiervon nichts mehr spürt und unbeirrt von rückständigen Empfindungen weiter drängt, immer weiter.

Dem Baumeister wurde seine Häuslichkeit verhaßt, weil Aline ihm auf seinen neuen Bahnen nicht zu folgen vermag, weil sie stets rückwärts blickt, wo er nach vorne strebt. Sie ist ihm nichts mehr, weil er mit ihr über das, was ihn erfüllt, nicht reden kann. Sie können einander weder im großen, noch im kleinen mehr angehören. Dadurch wird er rauh gegen sie; noch ehe Hilde kam, schwand jede Neigung für seine Frau. Er bedarf der beiden Brovik, die nur durch Kaja Fosli zu halten sind; erträgt es Aline nicht, dies Verhältnis vor Augen zu sehen, „na, dann mag's in Gottes Namen so sein — hätt' ich beinah gesagt." Sein unbedingtes Ansehen in seinem Fach gilt Solneß viel mehr als die Seelenruhe und als das Leben der trüben Gefährtin. Es ist charakteristisch, wie häufig Mann und Frau einander anerkennen, dritten gegenüber ihre Ehehälfte loben; das sind Nachklänge aus der Jugendzeit. Daß die Kinder starben, hat sie erst entfremdet, seine Treue untergraben, ihr quälendes Mißtrauen geweckt. Endlich wurden sie sich täglich unheimlicher, weil unsympathischer. Eine früher nicht vorhandene Kluft im Fühlen und Denken hat sich zwischen ihnen aufgetan. Halvard sehnt sich nach Licht und Freude, braucht, wie Skule, jemand, der fest und unbedingt an ihn glaubt, damit er den eigenen, heimlich bohrenden Zweifel durch das zuversichtliche Vertrauen anderer ersticken kann. Das war ihm Aline nicht, das kann ihm auch Kaja nicht sein, vor der er sich des Betruges an der willenlos Gehorchenden schämt. Kühne, freie Neigung, nicht ängstliche Scheu tut ihm not und all das tritt wie durch ein Wunder plötzlich mit Hilde Wangel über seine Schwelle.

Ihr verwegener Lebensmut erscheint ihm „wie ein grauender Tag. Wenn ich sie ansehe, — dann ist mir, als blickte ich gegen Sonnenaufgang." Er lebte wie ein gebrochener Eingekerkerter und nun setzt Hilde ihm eine Königskrone auf.

Jenes Ereignis, welches Hilde so wichtig vorkam, daß sich ihr ganzes Leben danach formte, hat er längst vollkommen vergessen. Weder erkennt er sie, noch entsinnt er sich im mindestens des Kusses, den er vor zehn Jahren dem Kinde gab. Als sie aber vor ihm steht in herber Jugendfrische, zu ihm aufschauend wie zu dem Herrlichsten, was die Erde trägt, in offener Bereitwilligkeit, sich von ihm hinnehmen zu lassen, nur mit dem einen Lebenszweck, sich ihn zu erobern, da überkommt ihn ein starkes Verlangen nach diesem trotzig hingebenden Mädchen. Könnte sie an Alinens Stelle treten, sein Dasein wäre geradezu erneut. Sie vermag ihm die Jugend, das Glück zurückzugeben, sie reizt wie ein heller, lockender Frühlingsmorgen nach dumpfen Regentagen in düsterer, niedriger Stube. Ihr, die ihn versteht, muß sein Herz zufliegen, und die Sinne des vollkräftigen Mannes erregt diese selbst herausfordernd begehrliche, reife Jungfräulichkeit. Wie in Hedda Gabler ist es September, Frühherbststimmung; wie dort drängt aber auch das sexuelle Moment mit vor. Halvard Solneß, der an Frauenliebe Gewöhnte, ja von dem anderen Geschlecht Verwöhnte, steht keineswegs in einem Alter, das heißer Leidenschaft unzugänglich bliebe. Er mag kaum 48 Jahre zählen. Ein mächtiger Johannistrieb überkommt ihn. An Aline bindet ihn nichts und mit der Gier des Raubtieres würde er sich auf Hilde stürzen, wäre nicht die heimliche Angst in ihm vor der Wiedervergeltung, vor dem unbestimmt Drohenden, die ihn stets seit jenem Brand begleitet und seine Entschlüsse lähmt. Nicht Pflichtgefühl und Charakterstärke, tastende Haltlosigkeit und moralische Willensschwäche verhindern ihn, Aline geradehin abzustoßen und mit Hilde das Luftschloß mit der Grundmauer darunter zu beziehen. Er fühlt nur zu wohl, er sei nicht der, für den Hilde ihn hält, aber es erhöht ihn vor sich selbst, dafür zu gelten. In ihren Augen muß er der Held bleiben, für den es nichts Unmögliches gibt; so sehr er zaudernd davor zurückscheut, er will endlich doch den Turm hinaufsteigen. Gewiß ist es kein Prüfstein für das Genie eines Architekten, ob er schwindelfrei ist, aber ebenso gewiß ist es, daß kleiner Neid sich an solche Schwächen klammert, um nur höhnen zu

dürfen. Darum ist es von größter Naturwahrheit, wie der verbitterte Ragnar und seine hämischen Kameraden sich einfinden, um nun einmal des Baumeisters spotten zu können, der sie alle niederhält. Solneß weiß dies und auch, daß Vergeltung hierin liegt. Besser den Tod, als vor ihr, die an seine Größe glaubt, so klein und verächtlich dastehen, wie er sich in (fast möchte man sagen) lichten Augenblicken erscheint.

Hilde ist unter den vielen fremdartigen Gestalten Ibsens der merkwürdigsten eine. Sie mit der Hilde Wangel in der „Frau vom Meere" zu identifizieren, war insofern kein glücklicher Gedanke, als dort schließlich offenbar eine ganz andere Charakterentwicklung in Aussicht gestellt wurde. Man darf aussprechen: die Hilde aus dem „Baumeister Solneß" ist jene Hilde, wie sie geworden wäre, hätten Ellida und Wangel ferner ihre Ehe so weiter geschleppt, wie in den ersten Akten der „Frau vom Meere". Dann würde ihr Wort, sie habe nur einen Käfig gehabt, kein Heim, Geltung besitzen, ihr ganzes Wesen vollkommen verständlich sein, so will dies alles mit dem in dem früheren Stücke gegebenen Abschluß nicht recht stimmen. Mit zwölf bis dreizehn Jahren soll Hilde vom Baumeister geküßt worden sein und das Königreich versprochen bekommen haben; der Backfisch in der „Frau vom Meere" ist drei Jahre älter und weiß (selbstverständlich) nicht das mindeste von jenem denkwürdigen Ereignis. Wir müssen uns erst zwingen, all das zu vergessen, um in Hilde eine mit kühner Gewandtheit hingestellte Figur aus einem Guß zu erkennen. Es hieße ihr bitter Unrecht tun, wollte man in ihr, weil die Situation an Regine und Oswald Alving mahnt, eine leichtfertige Dirne erblicken, die einfach einem starken Manne nachläuft und sich ihm anbietet. Gewiß waltet, wie in Kaja, der ewigen Verlobten, auch in ihr ein Zug unbefriedigter Sinnlichkeit, bei Hilde gesteigert bis zu bösartiger Lust am Genuß gerade des Unerlaubten, damit ist aber ihr Wesen lange nicht erschöpft. Es ist bloß ein Grundton in ihrem farbenreichen Charaktergewebe. Naive Unbekümmertheit der Jugend herrscht in ihr, ein zuversichtliches Vertrauen, die Welt müsse sich gestalten lassen nach ihrem Willen. Und der Wille zur Macht ist scharf ausgeprägt in dieser selbstsicheren Nietzsche-Gläubigen, die sich durchzusetzen, ihr Leben zu leben entschlossen ist. Selbst wo sie anbetet, kann sie das bloß durch Befehle zeigen. Sie begehrt nicht dem Größten und Stolzesten sich zu eigen

zu geben, sie giert danach, ihn zu besitzen. Die starke Weltbejahung in ihr treibt dazu, die kleine Alltagswelt um sich zu verneinen, ihr übermütig ins Gesicht zu schlagen, wo sie es vermag, ein außerordentliches Los für sich zu verlangen, nicht in müssiger Sehnsucht, sondern in eigenkräftiger Schicksalsbeschwörung. Sie kommt zu Solneß fast wie Rebekka zu Rosmer und doch ihr Widerspiel, wie Aline, scheinbar Beaten so verwandt, dieser wesensfeindlich wäre und wie der Baumeister selbst einzig in der Willensschwäche des Pastors Ebenbild, sonst sein Gegenstück ist. Ähnliche Ursachen erzeugen hier entgegengesetzte Wirkungen wie in „Rosmersholm".

Das starke, robuste Gewissen, dessen sich Hilde rühmt, ist bloß das Resultat theoretischer Erwägungen, sobald sie tatsächlich einen konkret gegebenen Einzelfall vor sich sieht, den Leuten näher tritt, verlangt sie im Widerspruch mit ihrer phantastischen Selbstbehauptungslehre, es solle das Rechte geschehen. Es empört sie, daß Solneß sich weigert, dem totkranken Knut das Scheiden zu erleichtern, indem er Ragnars Tüchtigkeit anerkennt. Meinte sie eben noch, ihr Baumeister allein solle das Recht haben, Gebäude auszuführen, so nennt sie nun sein Verfahren „furchtbar häßlich. Und hart und böse und grausam noch dazu", denn „so was kann ich sagen. Aber Sie dürfen nicht". Ihr Abgott soll groß und erhaben über jede menschliche Schwäche dastehen. Weil sie ihn immer so sehen möchte, „mit einem Kranze in der Hand, hoch, hoch oben auf einem Kirchturm", soll er, und sei es in Gefahr, damit sein künstlerisches Todesurteil zu unterfertigen, nicht nach Art kleiner, banger Seelen den gefährlichen Nebenbuhler niederducken, er selbst soll ihm das Zeugnis erreichter Meisterschaft ausstellen, freiwillig. Zugleich aber fühlt sie ingrimmigen Haß gegen diesen Ragnar, der ihr Idol zu stürzen droht. Halvard Solneß muß alles vermögen, auch den Sieg über sich. Wie sie ihn das erste Mal sah, einen Mann, der das Unglaubliche vollbracht, lebte er zehn Jahre hindurch in ihrer Erinnerung, die Verkörperung alles Hohen und Herrlichen auf Erden und so soll er bleiben, an ihm darf kein Makel haften, sonst müßte ihr tiefer, inniger Glaube haltlos in sich zusammenstürzen. In Hilde ist etwas von dem jungen Peter in den „Kronprätendenten", ist doch auch Solneß ein Herzog Skule, der auf dem Throne sitzt und an sich selber zweifelt. Und wieder, weil Halvard ihr als hehrster Mann gilt, verlangt das Mädchen ihn für sich, wie das Kind ein unendlich kostbares Spiel-

zeug. In eine Kinderphantasie grub sich ja jener unvergeßliche 19. September ein, wo der gewaltige Mann vom hohen Turm, den er gebaut, herabstieg, die kleine Hilde küßte und ihr ein Königreich versprach; mit solchen Kinderaugen sieht sie ihn jetzt noch.

Wie Nora auf das Wunderbare, harrte das heranwachsende Mädchen auf das ihr versprochene Königreich, und als sie merkt, sie werde es nicht so leichthin erhalten, da zieht sie aus, es zu erobern. Wie der Seemann nach zehn Jahren mahnend vor Ellida erscheint, damit sie ihr Versprechen einlöse, tritt sie auf Solneß zu. In ihr lebt die Phantasiewelt Peer Gynts und die Willenskraft Brands. Verträumt und versponnen in gaukelnd lockende Bilder läßt sie das Dasein an sich vorüberschäumen; einmal muß es etwas höchst Ungewöhnliches bringen und das wird dann gerade das richtige sein. Phantastisch durch und durch, bietet ihr das karge Leben mit seinen schweren Pflichten und knappen Genüssen nichts. Sie liebelt wohl hie und da herum, aber sie liebt nicht, ebensowenig denkt sie daran, zu studieren oder sonst in einer nützlichen Tätigkeit mit dem Lebensunterhalt auch einen Lebensinhalt zu gewinnen. Sie will das Höchste ohne eigene Mühe mit einem kühnen Sprung erreichen und an sich reißen, so wandert sie mit fröhlicher Zuversicht dem Jugendideal zu. Das Phantastische ist stets unklar, auch Hilde hat in all ihrer Zugreifesucht keine recht entschiedene Vorstellung von ihrem Tun. Als ihr Frau Aline ihr Leid klagt, wird sie weich und schwankend: „Ich kann nichts Böses vorhaben gegen eine, die ich kenne“, und bitter wirft sie nun Solneß vor, er scheuche seine Frau von sich. So sagte Friedrich Nietzsche: „Man hat gut reden von aller Art Immoralität. Aber sie aushalten können! Zum Beispiel würde ich ein gebrochenes Wort oder einen Mord nicht aushalten.“ Auch in ihm lebten also die Gespenster fort, auch er konnte nicht so hoch steigen, als er gebaut hatte. Hilde, die vor dem bloßen Wort Pflichten den gleichen Abscheu wie Hedda Gabler hatte (der sie auch darin ähnelt, daß ihr die Baukunst als solche völlig interesseloser „Krimskrams“ bleibt, nur der geistesmächtige Mann fesselt sie, nicht seine Werke), die meinte: „Es hört sich so kalt und spitzig und stechend an: Pflicht“, Hilde erinnert jetzt Halvard an seine Pflichten gegen Aline und ruft ihm zu: „Leben Sie für die Pflichten.“ Freilich gewinnt diese ernste Mahnung in ihrem Munde sofort einen leisen, ironischen Beigeschmack, und bald erlangt die gesetz-

lose Rebekka=Natur wieder in ihr die Oberhand, die es albern findet, man solle sein Glück aufgeben, weil ein anderes Wesen dazwischen stehe.

Hilde ist eine Hedda Gabler, ausgestattet mit dem Mut der Tat, der jener fehlt, eben darum frei von all den niedrigen Tücken des Feigen, welche der Tochter des Generals anhaften. Es möchte ihr vielleicht gelingen, wie Rebekka bei Beate, Frau Aline durch allerlei Vorspiegelungen zu veranlassen, ihr willig das Feld zu räumen, sie würde das verschmähen. Ein gewisser trotziger Wahrheitssinn lebt in ihr, der sie ungescheut dem Baumeister ihre Neigung bekennen läßt, aber mit der gleichen rückhaltlosen Offenheit würde sie vor der ganzen Welt zu ihm stehen, träte er vom Turm herabgestiegen auf sie zu. Sie ist der verwegene Raubvogel, wo Hedda und zum Teil auch Rebekka West der schleichenden, giftigen Schlange ähneln. Bloß einmal beträgt Hilde sich wie diese, als sie Aline im Glauben läßt, Solneß werde durch sie bewogen, von dem gefährlichen Gang abzustehen, während sie entschlossen ist, ihn unbedingt dazu anzutreiben. Die Läuterung und Adelung ihres selbstischen Strebens, wie sie Rebekka im Umgang mit Rosmer wird, könnte das Zusammensein mit Solneß für Hilde nicht bieten. Der furchtsam eitle Mann, gewandt in Trug und Verstellung, andere auszunützen gewöhnt, bleibt tief unter dem kindlich reinen Priester, der an den Adel bei anderen glaubt, weil sein eigenes Wesen höchster geistiger Adel erfüllt.

Und doch ist beider Ideal letzten Endes dasselbe: Halvard Solneß möchte in seinem Sinn so gut wie Johannes Rosmer freudige Adelsmenschen schaffen. Die Kirchenbauten hat er früh aufgegeben, die Heimstätten für Menschen denkt er ganz individuell für die einzelnen Familien bestimmt aufzuführen. Er kann nur für Leute bauen, die er genau kennt, aber die Menschen erwarten das gar nicht. Sie huldigen Mortensgårds platter Lebensführung. Dadurch muß Solneß zu dem Urteil gelangen, Heimstätten, wie jene sie wollen, aufzurichten, sei der Mühe nicht wert. So kam auch Ibsen zu der Ansicht, die im Epilog so energisch durchbricht, naturalistische Dramen aus der Gesellschaft lohnten die Mühe nicht und versucht hier mehr noch als in der „Frau vom Meere“ romantisch=symbolistische Erhöhungen über den Alltag hinaus, wobei es ihm nach einem Brief vom 27. Dezember 1892 doch „gerade diesmal

besonders am Herzen lag, betont zu sehen", daß „die geschilderten Gestalten . . Wirklichkeitsmenschen" seien; vermutlich eben weil sie über die gewöhnliche Wirklichkeit der wirklichen Gewöhnlichkeit emporragen. Die aus dem kirchlichen Glauben Ausgeschiedenen verfallen allzu leicht dem flachsten Haften am Boden ohne jeden erhebenden Aufschwung der Seele, dem selbstzufriedenen, kalten Nützlichkeitsprinzip. Wenn gar zu hochstrebendes Trachten die Erde überflog und in den weithin ragenden Türmen seiner Sehnsucht nach dem Himmel sichtbares Zeugnis gab, folgte nun die ausschließlich irdische Gesinnung, die nichts begehrt als freundlich vergnügtes Dasein im sicheren Haus. Dagegen tritt die neue, dritte Bauepoche auf, die in den Heimstätten für Menschen ihr erstes, aber nicht ihr letztes Ziel sieht. Heimstätten mit einem Turm darauf erstrebt sie, Menschenglück als Basis für hochgerichtetes Weiterstreben, der Turm auf dem Haus als Symbol fortdauernder Mahnung, nicht träge beim Erreichten zu verharren, sondern aufwärts die Gedanken zu erheben zu immer kühnerer, adligerer Lebensgestaltung.

Diese große, herrliche Idee kann Baumeister Solneß nicht verwirklichen, weil ihm der starke Opfermut gebricht. Er kann die Entsagung nicht auf sich nehmen, die eine stolze Lebensaufgabe von dem verlangt, der sie zum Siege führen soll. Auch vermag das nur ein schuldloser Mann, wie Rosmer sagt; Solneß aber leidet wie Peer Gynt für Gedankensünden, denen wirkliche Vergehungen folgten. Er fällt ab von seiner eigenen Sache. Die Heimstätten mit dem Turm darauf verwerfend, will er „bloß das Herrlichste auf Erden" bauen, ein Luftschloß, wie Hilde es begehrt, aber mit einer Grundmauer darunter. Dies geplante Schloß mit dem „erschrecklich hohen Turm" wäre ein ebensolches Unding im Architektonischen wie das, was die beiden darunter verstehen, im Ethischen. Der ziel- und zwecklose enorme Turm würde die edle Harmonie eines jeden Gebäudes zerstören und wahrhaft ästhetisches Wohlgefallen vereiteln; ebenso wie der ungeheuerliche Egoismus, der einzig um sich bekümmert die übrige Welt als ein aus luftiger Höhe zu genießendes Schauspiel betrachtet, die harmonische Ausbildung der Menschennatur zu seinen Gunsten verhindern und einen ethisch unerfreulichen Anblick bieten müßte. Hilde fragt nichts nach anderen. Selbst ihre Liebe gilt nicht wirklich dem Baumeister, sie wäre nicht fähig, sich seinem Glück

zu opfern. Sie liebt in ihm bloß den Glanz, den er auf sie zurückstrahlen soll; sie will nicht das einzigartig Große und Vollendete, das sie in ihm träumt, verehren, sondern sich seiner bemächtigen zu eigener Lust. Sie will das Unmögliche, aber nicht, wie wir es alle wollen sollten, als immerwährendes Streben nach dem Erhabenen, nach dem Ideal unserer selbst, vielmehr als sofortige Befriedigung zweckloser Launen, als Durchführung ihres Lebensplanes, unbekümmert darum, was sonst aus Menschen und Dingen wird. Auf den Weg unbändiger, alle Schranken überspringender Eigenliebe folgt ihr Solneß und geht daran zugrunde. Empfände Hilde wirklich für ihn als Person, sie könnte ihn nicht den Turm hinaufjagen, nachdem sie von seinen Schwindelanfällen erfahren; als letztes, ausschlaggebendes Moment, damit sie dies verübt, kommt eine durch Ragnars Worte geweckte, sehr weibliche Eifersucht auf Kaja hinzu. Sie muß einen mächtigen, spannenden Eindruck erhalten, um wieder voll an Solneß' Größe zu glauben, sie muß ihn sehen, wie damals in Lysanger als den Mann, dem nichts unmöglich ist. Um in ihren Augen jener Heros zu bleiben, tut Halvard den Gang, von dem er nicht wiederkehrt.

Den Kranz in der Hand steigt der Baumeister das Gerüst empor. Bis zur Spitze klimmt er hinauf und hängt das Zeichen der Vollendung, des Sieges daran auf. Für einen Augenblick hätte er sein altes Ideal zur Wirklichkeit gemacht, die Heimstätte mit dem Turm darauf. Als er dort oben jedoch, wie er es Hilde versprochen, sich feierlich davon lossagt und ein anderes, verwerfliches Idol proklamiert, stürzt er herab und im Steinbruch liegt zerschmettert sein Leichnam. Im „Brand“ schließt der deus caritatis den, obgleich in verirrtem Sinn, ehrlich und mit Selbstaufopferung ringenden Helden durch ein gewaltsames Ende entsühnend in die Vaterarme. Hier verurteilt ein deus irae, durch sein zorniges Strafgericht den Frevler von der Höhe seiner Verblendung ins Nichts zurückschleudernd, das Programm rücksichtsloser Eigenliebe, zu dem Solneß sich in demselben Moment bekannte. Und doch ist auch dieser Gott der Rache ein milder Vergelter. Nur der Tod erspart es Solneß, den unvermeidlichen Zusammenbruch seines Ruhmes zu schauen, der eintreten müßte, lebte der Baumeister weiter. Kein persönlich eingreifender Weltenherr wirft den Sünder vom Gerüst; nicht in roher Realität, symbolisch muß der Vorgang erfaßt werden. Die physisch

tatsächliche Ursache des Sturzes ist Hildens jubelnder Zuruf. „Niemand darf sich rühren" warnt Dr. Herdal umsonst. Das Mädchen denkt nicht an die Gefahr für Halvard, sie empfindet lediglich die Befriedigung des erreichten Zieles; darum schreit sie auf, die anderen mit, durch diese Bewegung gerät der Baumeister ins Schwanken und fällt rettungslos in die Tiefe. In hohem Maße symbolisch wirkt es, daß Hildens „Hurra" ihn das Leben kostet; sie ward sein endgültiges Verderben, er aber auch das ihre. Eines das andere zu entschlossenster Selbstsucht aufstachelnd, die letzten Gewissensbedenken zurückdrängend, wollten sie ihr phantastisches Reich des Egoismus begründen. Er stirbt daran körperlich und sie geistig. Als sie ihn herabstürzen sah, stürzten mit ihm all ihre Lebensanschauungen, die sich damit als falsch erweisen. Ein unausfüllbarer Spalt klafft in ihr auf, der Irrsinn schlägt seine Krallen in ihr Hirn. Es liegt tiefe, tragische Ironie darin, daß gerade der Ruf: „Es lebe der Baumeister Solneß" diesem den Tod bringt. Der Pfad, auf den Hilde ihn als auf jenen des wahren Lebens wies, war der Todesweg.

Halvard Solneß und Hilde luden die schwerste Sünde auf sich, die gegen den heiligen Geist fortschreitender Menschheitsentwicklung. Eigenwillig selbstisches Genußstreben geht in ihnen unter, verworfen vom Geiste wahrhaft edler Menschlichkeit, dem sie nicht nachgelebt. Auf den Turm gelangt man bloß einmal. Das Leben hat nur einen Höhepunkt. Als Solneß in Lysanger zur Spitze emporklomm, handelte er vollbewußt und berechtigt, so steht es jetzt nicht. Hildes Jugend hätte ihn befreien und retten können, wäre Hilde eine andere, die ihn lehrte, alles Unrecht zu sühnen und aus zurückeroberter Schuldlosigkeit neue Kraft zu schöpfen. Diese Hilde, eine edlere Hedda Gabler, erreicht bloß deren letztes Ziel: den Geliebten in Schönheit sterben zu sehen. Alle Eigenschaften des zukünftigen Adelsmenschen sehen wir hier nur vereinzelt oder verzerrt und also unwirksam. Das kühne Selbstvertrauen, das den beiden Broviks mangelt, hat Hilde in gefährlichem Übermaß und flößt es Halvard zu seinem Unheil ein, die Hingebung Kajas wird zum Verrat an Ragnar, ernstes Pflichtbewußtsein fehlt gänzlich, da ist nur Alinens konventionell verkehrte Idee von allerlei Pflichtchen, die Hilde peinlich berühren müssen, und Solneß' Furcht vor selbstgeschaffenen Gespenstern. Kein Lichtpunkt scheint in dem düsteren Nachtbild auf-

zuleuchten und doch ragt hell und tröstend das Symbol echter Menschheitszukunft hinein: der Kranz hängt an der Turmspitze des neuen Hauses, ob auch der Baumeister zerschmettert auf der Erde liegt. Heimstätten mit einem Turm darauf: dies bleibt das Ziel, dorthin führt der Weg.

---

# XVI.

## (Klein Eyolf.)

---

Im lautbewegten bunten Treiben des modernen Lebens, zumal wie es in den Großstädten in fiebernder Eile dahinpulst, bringt jeder Tag eine wirre, sich förmlich stoßende Fülle und Mannigfaltigkeit von Eindrücken, weckt rasche Begierden und schnelle Empfindungen, aber bevor sie noch zur Reife gediehen, verschlingt sie die rastlose Flut neu heranstürmender Sensationen; so verwischt sich ihr Bild wieder, noch ehe es deutlich wurde. Nur was so mächtig und stark an unsere Herzen pocht, daß es tief eindringt in unsere Seelen und uns gewärtig bleibt Tag und Nacht, lange, lange, das haftet dauernd im Innern. Und wenn manche Woge anderer Gedanken darüber hinwegspülte, es taucht doch stets von neuem empor, verkittet sich endlich fest und unauflöslich mit dem Kern unseres Wesens, wird ein Stück unseres Selbst. Wie oft entschwindet ein Buch kaum gelesen unserem Bewußtsein, wie schleunig entflattert selbst der Nachhall eines stürmischen Theaterabends! Die Dauer und Tiefe des Eindrucks, sie gibt den einzigen Maßstab dessen, was ein Vorgang des eigenen Lebens und (in gleicher Weise) was ein Kunstwerk für uns bedeutet. Nicht ob es mit fröhlicher Lust oder peinigendem Grauen erfüllt, nicht ob wir uns erhöht oder zerschmettert wähnen, ist das Entscheidende. Nur was sich mit unauslöschlichen Zügen in uns eingräbt und darum in uns zur gestaltenden Macht zu werden vermag, nur was uns in seinen Bann zwingt, hat für uns Leben und wird in uns Leben. So geartet möchte die moderne Kunst sein, so geartet ist die Dramatik Ibsens. Vor zwei Menschenaltern bereits betonte Grillparzer, die alte Kunst habe bloß das Schöne erstrebt, der neuen sei das Interessante, das Geistreiche, das Bedeutende, ja das Häßliche willkommen, sofern es

dazu helfe, die bezweckte Gemütswirkung hervorzurufen. Der Dichter der „Hero" nennt jene moderne Richtung im Gegensatze zur klassischen die romantische. Die Bezeichnungen wechseln, die Sache bleibt dieselbe. In diesem Sinne darf der nordische Poet uns auch heute noch als Romantiker gelten, ja er ist es mehr als bloß in diesem Sinne.

„Rosmersholm" bleibt der nie wieder erreichte Gipfel im Schaffen Henrik Ibsens, aber die dort angedeuteten Gedanken gelangen in „Klein Eyolf" mit mannigfachen, neueren Ideen bereichert, vermischt und vermählt zu erhebender, weiter leitender Aussprache. Dies Drama darf bei allen Denkenden warmen Anteils gewiß sein und vielen der Jüngeren, noch unklar Suchenden mag es ein sicherer Stab und eine feste Stütze werden. „Klein Eyolf" ist das Werk eines Greises, doch kein greisenhaftes Werk. Es ist wie der leuchtende Abendgruß der scheidenden Sonne, das Vermächtnis eines weisen Sehers, der schon halb abgewendet vom irdischen Getriebe den Stimmen aus der Höhe und Ferne lauscht.

Wenn je ein Dichter mit bewußter Einsicht nicht bloß Künstler sein wollte, sondern strebte, neubildend, umschaffend auf seine Zeit und die kommenden Generationen einzuwirken, dann gilt dies von Ibsen. Er muß als Moralist begriffen werden und ist es noch weit ausgesprochener als etwa Schiller. Seit er sich gefunden hat, bilden die ethischen Fragen sein Lebenszentrum. Er rang sich los vom blindfesselnden alten Glauben, dann aber befreite er sich auch vom töricht eigenwilligen Hochmut neuen Wissens. Die sittlichen Gefahren da und dort entgingen ihm nicht und er hoffte sie zu überwinden durch einen zugleich demütigen und stolzen Idealismus der Zukunft. Der gedankliche Kern seiner Werke bestimmt ihre Form. Ibsen will Ideen aussprechen, nicht Handlungen vorführen, inneres, nicht äußeres Leben darstellen. Nicht wie Taten geschehen, wie Empfindungen sich zu Entschlüssen verdichten, davon handelt die Mehrzahl seiner Dramen. Er zerlegt menschliche Seelen vor uns und zeigt, was die täuschende Hülle birgt. Darum bedient er sich auch technisch häufiger des analytischen als des synthetischen Weges, ohne etwa mit starrem Doktrinarismus den einen vor dem anderen aus prinzipiellen Gründen zu begünstigen. Die bunte und grelle Fülle des Geschehens, welche die Menge noch immer blendet, meidet der kundige Seelenanatom mit vielleicht gar zu vornehmer Zurück-

haltung. Er sucht den Effekt so wenig, daß er ihm vielmehr aus dem Wege geht. Der Ibsen der letzten fünfzehn Schaffensjahre ist nur noch Künstler der feinen Nerven, ja er vernachlässigt darüber die gröberen Sinne mehr als für den Theaterdichter rätlich. Es soll keineswegs gesagt sein, das wäre die höchste Art des Poeten, aber es ist seine Art und nach ihr will diese imponierende Erscheinung beurteilt sein. Mag „Klein Eyolf", wie manches der früheren Werke, von einer mittelmäßigen Aufführung mehr zu fürchten als zu hoffen haben, als Drama bleibt es doch von erschütternder Gewalt; so offenbart es sich dem zu reinem Empfangen gestimmten Leser, so kann es, freilich nur bei einer bis in die kleinste Einzelheit getreuen, kongenial in den tiefen, geistigen Gehalt des düsteren Schauspiels eingedrungenen Darstellung, auch von der Bühne herab wirken.

Wie „Baumeister Solneß" und die später folgenden Werke wurde „Klein Eyolf" in dem behaglichen Heim geschrieben, das Ibsen sich nun in Christiania gegründet hatte und vor dessen Fenstern die stattlichen Bäume des Schloßparkes mit ihrem saftigen Grün wie ein Gruß der unsterblichen Natur mitten in der modernen Hauptstadt berühren. Am 11. Dezember 1894 kam „Lille Eyolf" gleichzeitig dänisch, deutsch, englisch und französisch heraus, bald auch holländisch, russisch und italienisch. Binnen zehn Tagen erschien, trotzdem die dänisch-norwegische Ausgabe 10 000 Exemplare zählte, die zweite, knapp einen Monat später die dritte Auflage. Dies Schauspiel hatte in Skandinavien den stärksten buchhändlerischen und theatralischen Erfolg von allen modernen Dramen Ibsens. Wieder war eine Dilettanten-Matinee im Haymarket-Theater zu London am 3. Dezember aus Urheberrechtsgründen vorausgegangen. Diesmal überholte das Deutsche Theater in Berlin selbst die skandinavischen Bühnen mit der Erstaufführung am 12. Januar 1895, Christiania, wo der Dichter sein Stück sah, folgte am 15. Januar (dort waren 36 Aufführungen im selben Jahre nötig), Bergen, wo binnen vier Wochen 11 Aufführungen stattfanden, und Helsingfors am 21. Januar, Göteborg am 30. Januar, das Wiener Burgtheater stellte sich bereits am 27. Februar ein, früher als Kopenhagen (13. März) und Stockholm (14. März), aber etwas später als Mailand (22. Februar). Noch im Frühjahr 1895 wurde „Klein Eyolf" in Chicago und vom Oeuvre in Paris (8. Mai) gespielt, das ihn zuletzt am 11. und

12. März 1904 dort wiederholte, auch auf Gastreisen vorführte, vom 23. November 1896 an 14 Mal im Avenue-Theater in London. In Berlin gab Reicher den Alfred, Agnes Sorma die Rita, Rittner den Borgheim, in Wien war Mitterwurzer Alfred, Adele Sandrock Rita, Stella Hohenfels Asta, Reimers Borgheim. Der Eindruck war überall ein tiefer, trotzdem die Theater den neuen Aufgaben der Darstellungskunst erst entgegenreifen. Doch sind die Schauspieler oft schon weiter als die Kritiker, die sich mit Vorliebe auf den geheimnisvollen „Goldmops" der Rattenmamsell (so verdeutschte die Übersetzung Rottejomfruen) stürzten, eine ganz besondere Tiergattung darin erblickten, mit eigenartig symbolischen Bezügen, während im Original das harmlose Kosewort „Mopsemann" vorkommt; dies geschah selbst dann noch, als längst die neue, richtiggestellte Übersetzung vorlag, aus der jener ungeschickte Ausdruck entfernt war. Ibsen erzählte übrigens dem Grafen Prozor, seinem französischen Übersetzer, das Modell der Rattenjungfer sei eine alte Frau, die er in Skien in seinen Schultagen gesehen. Sie ging mit einem kleinen Hund in einem Säckchen herum und vertilgte Ratten; man flüsterte aber von mystischem Verschwinden von Kindern, das man mit ihr in Verbindung setzte.

Wie in „Rosmersholm" (früher schon im „Puppenheim" und den „Gespenstern", später in „Hedda Gabler" und im „Baumeister Solneß") ist der Kreis der Handelnden so eng als irgend möglich gezogen; zwei von den sechs Personen des Stückes verschwinden zudem bereits im ersten Akt; die Rattenmamsell und der kleine Knabe, den sie magnetisch sich nachgezogen hat — ins Verderben. Es ist hier wie bei Goethes italienischen Reisegeschenken, der „Iphigenie" und dem „Tasso", wo ebenfalls auf Entfaltung von Seelenzuständen, ernstes Reifen hoher Entschließungen so viel Gewicht gelegt wird, daß die Geschehnisse wenig Raum einnehmen. Solcher dramatischer Art benachbart schiene Grillparzers „Sappho" zu nennen, die aber trotz der gleich geringen Anzahl der Mitwirkenden noch ungleich mehr handelnde als grübelnde Menschen vorzuführen strebt. Während in der „Sappho" der erste Aufzug der ruhigste, am stillsten ausklingende ist und dann erst die dramatische Woge anschwillt, bietet „Klein Eyolf" den stärksten Bühneneffekt sofort im Eingangsakt und verliert sich dann im zweiten Akt in bohrende, zerrende Betrachtung, ein technischer Mangel, der ob auch gewollt, deshalb nicht minder

bedenklich bleibt und durch den lebhafter bewegten Schlußakt nicht mehr ausgeglichen werden kann. Ibsens Dramen stellen eben wie an den Leser oder Hörer auch an den Schauspieler die höchsten Anforderungen. Selbstverständlich erfordert Shakespeare eine andere Art der Darstellung als Schiller, ebenso dürfen Ibsens Personen nicht wiedergegeben werden wie die Figuren des neueren französischen Gesellschaftsstückes; diese Binsenwahrheit wird von Regisseuren und Akteuren gleichwohl häufig mißachtet und damit der Erfolg aufs äußerste gefährdet.

Ibsens Schwester sagte mir einst, ihr Bruder sei gleichsam ein Seher, berufen, die Menschen vor schweren Irrungen und gefährlichen Strömungen der Zeit zu warnen. Wenn irgend einer, muß dieser nordische Poet mehr vom Ethiker als vom Ästhetiker beurteilt werden. Das ist vielleicht eine Schwäche des Dichters, aber gewiß eine Stärke des Menschen, der durch hohe, eindrucksvolle Gedanken auf sein Jahrhundert wirken soll. Ibsen ist seit langem der Philosoph unter den Dramatikern, doch in „Klein Eyolf" nicht mehr wie im „Baumeister Solneß" der selbst im Zweifel schwankende Skeptiker, sondern ein den Kern der Dinge erfassender Weiser, der nicht bloß das Wirrsal zeigt, auch den Weg der Befreiung weist. Die Befreiung von der souveränen Herrschaft des Ich fordert er, die Loslösung von jener rücksichtslosen Selbstsucht, welche heute auf allen Gassen verherrlicht wird als Übermenschentum, wo es doch richtiger Unmenschentum lauten müßte. Daraufhin wollte man in „Klein Eyolf" die gänzliche Verneinung der Geschlechtsliebe im Sinne der „Kreutzersonate" erblicken, allein Ibsen verurteilt lediglich jene so oft verherrlichte Liebe des vollkommen Ineinanderaufgehens, neben der kein Raum bleibt für andere Strebungen und Gefühle, jene Art der Neigung, die in der Tat nur zu leicht ausartet in einen bloßen „Egoismus zu zweien".

Zwischen Nietzsches skrupelloser Weltbejahung der Gewissenlosen und Tolstois altchristlicher Weltverneinung der Angeekelten, zwischen Max Stirner und Arthur Schopenhauer, all diesen falschen Wegweisern, deutet Ibsen hin auf sein drittes Reich freudig bewußter Pflichterfüllung, die das Glück nicht aus der Welt verbannt, die es jedoch keineswegs auf fremden Jammer gründen möchte. Wilde, grausame, wollüstige Weltlust schlägt freilich um in schmerzliche, traurig entsagende Weltflucht, aber dies ist bloß die Vorbereitung

für das höhere Ideal. Es ist das individuelle Ziel der Sühnung für den Schuldigen, den das Gesetz der Umwandlung dorthin leitet, aber die werktätige Buße selbst erhält erst dadurch ihren wahren Sinn und volle Bedeutung, daß sie erfaßt wird als Mitarbeit an der Heraufführung besserer Zeiten für alle durch die Heranbildung eines edleren, reineren Menschentums. In diese Zukunftsperspektive mündet „Klein Eyolf" aus.

Das Problem der Ehe beschäftigte Ibsen noch früher als jenes andere, nicht minder wichtige Leitmotiv seiner modernen Dramen: die Stellung des einzelnen zur Gesellschaft; ist es doch eigentlich als der wichtigste Spezialfall dieser umfassenderen Frage zu betrachten. Auch die Ehe erfordert ein Überspringen der engen Schranke der Besonderheit, ein Sicheinfügen in den Rahmen eines Zusammenseins, in dem Irrungen und Trübungen nur zu leicht Platz greifen. Sind Ehe und Liebe dauernd vereinbar? So fragt sich der junge Ehemann Ibsen bereits in der „Komödie der Liebe", und dort verneint er die Frage geradezu. Ideale Liebe wird durch die heutige Ehe herabgezogen und entwürdigt; die gleiche Antwort erteilt „Klein Eyolf", doch fällt der Nachdruck dabei auf das Wort „heute". Die Ehen der Gegenwart, nicht die Ehe als solche mißbilligt der Dichter, der vielmehr mit rastlosem Eifer nach den Bedingungen der wahren Ehe sucht, die sich ihm bloß einmal relativ vorhanden zeigen, wo man sie am wenigsten sucht: im „Volksfeind". Für ihn beginnt das Problem dort, wo es für unsere Lustspiele endet: am Traualtar; während jene sich mit den Vorbereitungen zur Lebensreise beschäftigen, bildet der Verlauf dieser Reise seinen Gegenstand. Den „richtigen Reisegefährten" verfehlt oder erst unterwegs angetroffen zu haben, ist das Verhängnis vieler seiner Helden. In der „Nordischen Heerfahrt" steht Sigurd zwischen Hjördis und Dagny, im „Fest auf Solhaug" Margit zwischen Bengt und Gudmund. Konsul Bernick hatte nicht den Mut des Herzens in der Wahl zwischen Lona und Betty, wie Helene zwischen Leutnant Alving und Pastor Manders; in beiden Dramen wandelt sich einstige Liebe zu warmer Freundschaft. Um Johannes Rosmer ringen Beate und Rebekka, um Ellida Doktor Wangel und der fremde Seemann, Hedda Gabler begehrt, an Jörgen Tesman gebunden, nach Eilert Lövborg, wie Halvard Solneß sich an Aline bloß gefesselt fühlt, indes es ihn nach Hilde stürmisch verlangt. Wenn Alfred Allmers zur Erkenntnis

kommt, Asta wäre jene Lebensgefährtin gewesen, welche die edelsten Keime und höchsten Triebe seines Wesens entfaltet und erfüllt hätte, mahnt uns dies am stärksten an den unseligen Julian, dem am Ende seiner Bahn zu spät die Ahnung aufleuchtet, Makrina, nicht Helena, zu der ihn Sinnengier und Verlangen nach „goldenen Bergen", nach dem Kaiserthron zog, sei das für ihn ursprünglich bestimmte Weib. Das Gleiche wiederholt sich zwischen Borkman und Ella, zwischen Rubek und Irene. Wie für Borkman sollte auch für Allmers die Ehe das Mittel sein, um das Werk ausführen zu können, das ihm vorschwebte, und gerade diese Ehe hindert ihn dann, es zu schaffen. Stets rächt sich das Eingehen ehelicher Verbindung, bei der andere Gründe als die Liebe allein mitsprechen durften. In unzähligen Variationen wiederholt sich ein immer neu und eigenartig gestaltetes Grundthema, wie es auch Grillparzer wiederholt beschäftigte, weniger noch, wenn Phaon von Sappho zu Melitta sich wendet, schärfer akzentuiert bei den treulosen Gatten Medeens und Margarethens, die, jeder aus anderen Motiven, neuen Ehebund suchen, Jason bei Kreusa, Ottokar bei Kunigunde, modernstem Empfinden am verwandtesten in der „Jüdin von Toledo", wohl auch in ihrem unvollendeten Gegenstück, der „Esther".

Mangelnde geistige Übereinstimmung stört sonst neben oft stärkeren physischen Gründen die Ehen Ibsens. In „Klein Eyolf" wird das Kind, das nach alter Schablone den Kitt der Ehe abgeben sollte, statt dessen die Sprengungsursache. Diese eigenartige Wendung begegnet uns bei Ibsen gleichfalls öfters. In Egil haßt Hjördis ihren schwachen Gatten Gunnar, das noch ungeborene Kind entflammt Hedda wider ihren Mann, die Geburt Oswalds scheidet Helene bald völlig von Alving. Im „Puppenheim" vermögen die Kleinen Nora nicht bei Helmer zurückzuhalten, aber das sterbende Kind trennt Ellida von Wangel, der Verlust der Zwillinge richtet die Scheidemauer zwischen Aline und Solneß auf. Auch Kinder, welchen der Vater unrecht tut, begegnen uns, so der kleine Alf, den Brand seinen höheren Verpflichtungen opfert, so Oskar Bernick, den der Konsul lange bloß als Mittel zum Zweck betrachtet. Am stärksten herausgearbeitet und am schärfsten beleuchtet wird diese Seite der Frage durch Klein Eyolfs Dasein und Tod. Der Knabe steht hier im Mittelpunkt der Handlung, wie in anderer Weise die rührende Gestalt der erblindenden Hedwig in der „Wildente". Wie dies

junge Mädchen weiß auch Eyolf nicht, welche Enttäuschungen ihm, dem Krüppel, die Zukunft bringen würde. Vermochte Ellida sich zu ihren Stieftöchtern kein Herz zu fassen, weil ihr der Vater nicht nahe genug stand, so vermag umgekehrt Rita ihr eigen Kind nicht recht und heiß zu lieben, weil es sie hindert, den Gatten ungeteilt zu besitzen.

Rita mahnt in ihrem Tun und Reden an die „prachtvolle, blonde Bestie“ Nietzsches, die kein Gesetz kennt als unbehindertes, gänzliches Ausleben gieriger Triebe, doch dieser erste Eindruck entspricht nur der Oberfläche ihres Seins, die Wurzeln ihres Wesens leiten zu anderem Grunde. Von Hedda Gabler empfing sie manche Äußerlichkeit, ihr ist sie verwandt als die verwöhnte, vornehme Dame, die von des Lebens Not nichts weiß und deshalb gleichmütig an den Elenden vorübergeht, aber im tiefsten Kern ähnelt sie Rebekka West mehr. Auch für Rita ist es das Verhängnis, daß ihrer ursprünglich edel und groß angelegten Natur mit kühler Skepsis der sichere Hort des Glaubens genommen wurde, ohne ihr mit einer neuen, hohen, begeisternden Idee dafür Ersatz zu bieten. In der bitteren Stunde vorwurfsreicher Abrechnung erkennt sie das selbst: „Du hättest mich nicht zur Zweiflerin machen sollen, Alfred.“ Ein junges, blendend schönes Mädchen, im Besitz des Reichtums, spähte sie nicht etwa nach einem Manne in hervorragender Stellung oder mit glänzenden Aussichten und Verbindungen, um als seine Gattin ihre Eitelkeit zu befriedigen. So sehr ihr dies ohne Zweifel die Männer erleichtert hätten, sie verschmähte ein solches konventionelles Ziel des Ehrgeizes und wählte den armen, aussichtslosen Stundenlehrer Allmers. Dabei leitet sie schwerlich ein überreizter Geschlechtstrieb; was sie für Alfred empfindet, ist herzliche Liebe und wenn dieselbe keineswegs platonisch in den Wolken schwebt, sondern als warme, allzu warme Sinnlichkeit ans Licht drängt, entschuldigt die rückhaltlose Offenheit ihrer Natur, was sonst abstoßend wirken könnte. Sie ist Weib genug, in Alfred den Mann zu sehen, aber sie sucht nicht nur den Mann. Auch der Mensch, gerade dieser so geartete Mensch, fesselt sie, wie es der gleich leidenschaftlichen Rebekka mit Pastor Johannes ergeht. Gibt sich Rita ihm zu eigen, sieht sie in Allmers ihr Sehnen erfüllt, dann äußert sich darin ebenso sehr unbewußter, kräftiger Idealismus, als starkes Verlangen nach dem Glück solchen Besitzes.

Erst in der Ehe, als ihr der Glaube an das Jenseits abhanden kam, erfaßte sie die eingeborene Sinnenfreude immer machtvoller und unumschränkter. Nun sucht sie den Himmel auf Erden in grenzenloser Leidenschaftlichkeit. Die Moral war ihr, wie fast allen, stets nur im Zusammenhang mit den Lehren der Religion gebietend vorgeführt worden, darum entschwindet mit dem Fürwahrhalten der religiösen Symbolik jeder Begriff der Pflicht, der Rücksicht auf andere, ja selbst der Scham und die zügellos gewordene Phantasie überläßt sich einzig der Führung trunken jubelnder Sinnlichkeit. Hedda Gabler interessiert sich nicht für die wissenschaftliche Tätigkeit der beiden Männer, die ihr am nächsten stehen, weil sie sich überhaupt für nichts mehr auf der Welt ernstlich zu interessieren vermag als für die kleinen Qualen ihrer eifersüchtigen Eitelkeit. Rita haßt die Arbeit ihres Mannes, weil sie nur zu wohl empfindet, wie ihn diese von ihr abzieht. Wir erfahren nichts über ihr Elternhaus (ein Mangel des Stückes, der in „Wenn wir Toten erwachen" wiederkehrt), müssen also wohl annehmen, sie sei wie andere junge Mädchen ihrer Gesellschaftsklasse von ernster Gedankenarbeit viel zu lange ferngehalten worden, um späterhin fähig zu sein, an solcher teilzunehmen. Weil Alfred all ihr Denken ausfüllt, möchte sie, das solle auch bei ihm zutreffen; und nun saß er statt dessen oft und „schrieb Tag für Tag. Manchmal auch die halbe Nacht." Darum betrachtet das heißblütige, üppige, junge Weib dies Buch bald als ihren persönlichen Feind und gewöhnt sich dann alles so anzusehen, was Allmers von ihr ablenken könnte, zunächst Asta, schließlich auch ihr eigenes Kind. „Ich halte an meinem Rechte fest," sagt sie beziehungsvoll und als ihr Recht betrachtet sie es, daß Alfred ausschließlich ihr gehöre. Sie kann sogar drohen wie Francillon, obzwar sie diese Art Vernachlässigung nicht zu fürchten hat.

Alfred ist ein träumerischer, still forschender Wahrheitssucher, fremd, fast kindlich in den Dingen dieser Welt, als ihm Rita in dem vollen Glanze ihrer dämonischen Schönheit in den Weg tritt. Es geht ihm mit ihr, wie später seinem kleinen Sohne mit der unheimlichen Rattenmamsell: sie schreckt ihn zuerst und lockt ihn dann bloß um so stärker, weil sie ihn zugleich schreckt. Wie die Ratten der geheimnisreichen Alten nach müssen ins Meer, folgt auch er Rita und versinkt in den Fluten der Sinnenfreude. Mehrere Jahre später erfuhr ich, daß Ibsen sich sehr ähnlich zu Prozor dahin ge-

äußert habe, in dem „kleinen Eyolf zeigen sich die Betörung und die Schwäche des Vaters wieder, aber in verstärkter, gesteigerter Form, wie dies bei Kindern solcher Väter oft vorkommt.“ Alfred hat dergleichen nie gekannt, da naht sich das jugendlich schöne Wesen wie aus einem Märchenland und bietet ihm alles, den schwellenden Leib und den glänzenden Reichtum, alles, was er bisher entbehrte, fast ohne sich dessen bewußt zu sein. Es ist die Versuchung des Antonius und der Heilige erliegt; erliegt, weil er zugleich das Los seiner (vermeintlichen) Halbschwester Asta sichern möchte. Mag jedoch viel für Alfred sprechen, in ihrer Ehe war Rita, die sich stets ganz so gab, wie sie fühlte, der ehrlichere, und damit der betrogenere Teil. Sie will ihn, Alfred Allmers, und sonst nichts auf der Welt, er will sie, aber bald auch ihr Geld, um sich seiner Arbeit widmen, um Asta versorgen zu können, ja diese Nebenzwecke sind stärker als das erste Motiv. Weil sie seine innere Kühle herausfühlt, muß Rita im leidenschaftlichen Bestreben, den Geliebten festzuhalten, immer ungestümer und wilder werden. Nun flüchtet er vor ihr zu seinen Schriften, über denen er brütet, „tief — tief in die Nacht hinein.“ Da wird es ihr zum rasenden Triumph, ihn der Arbeit zu entreißen, wann immer, wie immer! Und in einer solchen Stunde verunglückt Klein Eyolf durch jenen Sturz vom Tisch. Das gebrochene Bein macht ihn für Lebenszeit zum Krüppel, zugleich zum stummen Vorwurf für seine Eltern. Technisch ist die Motivierung des Falles, da man Kinder im allgemeinen nicht auf Tische zu legen pflegt, damit sie dort schlafen, recht schwach, und es wäre ziemlich leicht, eine realistisch glaubwürdigere zu finden. Der Vorgang an sich bleibt von hoher Wahrheit. Verkrüppeln auch nicht alle Kinder physisch, wer zählt die durch Schuld fahrlässiger Eltern seelisch Verkrüppelten?

Auch diese Eltern sind auf dem besten Wege, den armen Jungen gänzlich zu Grunde zu richten, weil sein Anblick ihr Glück vergällt. Alfred sucht ihn stets unter Büchern in rastlosem Lerneifer zu vergraben, statt seinen schwachen Körper nach Möglichkeit zu kräftigen, und Rita empfindet nur dann Mitleid mit ihm, wenn sie den Kleinen ebenso wie sich selbst hinter Alfreds geistigen Interessen zurückgesetzt sieht; sobald sie fürchtet, der Knabe könnte des Gatten Gesichtskreis ausfüllen, wird sie seine erbitterte Feindin. Verständnis für Eyolf zeigt bloß eine: Tante Asta. Sie hat nichts an-

genommen von den „goldenen Bergen“, als Lehrerin verdient sie sich selbst ihr Brot, wie jene beiden, denen sie in manchem Charakterzug ähnelt, Martha Bernick und Petra Stockmann. Mit unveränderter Zuneigung hängt sie an Alfred, für sein Kind hegt sie wärmere Gefühle als dessen Mutter, für sein Buch hofft und zittert sie, wo Rita kühl bleibt. Ein wackerer Mann begehrt sie zum Weibe, aber jetzt, wo sie in stiller Angst das zunächst ihr allein enthüllte Geheimnis mit sich trägt, sie sei gar nicht Alfreds Schwester, wagt sie nicht, sich zu binden. Borgheim ist ihr lieb, jedoch Alfred wäre ihr ungleich teuerer geblieben, als Gatte noch mehr denn als Bruder, und verschwiegener Jammer quält sie.

In den Kreis dieser vier Menschen, deren jedem bitterer Kummer „am Herzen nagt“ (Alfred um seines leiblichen wie um seines geistigen Kindes willen, Rita, weil ihr Mann niemals mehr ihr allein gehören soll, Eyolf, da gerade seine eifrigsten Wünsche an seinem Gebrechen scheitern und er sich als Ziel der Spottlust fühlt), tritt die Rattenmamsell mit der Frage, ob man nicht „etwas Nagendes hier im Hause“ habe, von dem sie „die Herrschaften so herzlich gern befreien“ würde. Der Übersetzung ist es geglückt, diesen packenden Kontrast, wie dann alle erklären, es gebe nichts Nagendes im Hause, diese Symbolik des Verheimlichens vor der Außenwelt gänzlich zu verwischen, indem sie zuerst einfach „herzzerreißend“ sagt, was zwar nicht wortgetreu ist, dafür aber den Sinn entstellt. Die Alte meint freilich die störenden Haustiere, die sie tötet und bedauert, aber sie empfindet den Menschen gegenüber Ähnliches, Haß und melancholische Liebe zugleich. Das Schiff ihres Lebens ist gescheitert und von dem Wrack hat sie einige Planken zum kümmerlichen Rettungsbote zurechtgenagelt, weil, wie Dr. Rank sagt, die meisten Menschen einen so unerklärlichen Trieb zum Leben haben. Die gealterte Hilde, gepeinigt von der Erinnerung an Halvard Solneß' Tod, könnte recht wohl als Rattenmamsell gedacht werden, obschon dies nicht beabsichtigt war. Auch an Ulrich Brendel, der „Heimweh nach dem großen Nichts“ bekam, mahnt der eigenartige Ton ihrer Sprache. Sie ist die Vertreterin des Pessimismus, der, oft voll Zorn gegen die Welt, schließlich überall bloß Kranke und Leidende sieht, denen er helfen möchte auf seine Weise: durch das Aufhören jeder Empfindung, durch den Tod. Wo er aber anklopft, begegnen ihm verwunderte Gesichter; niemand will zugeben, daß ihm etwas fehle, jeder

trachtet den bohrenden Schmerz nur den Augen der anderen zu entziehen. So hält sich die Rattenmamsell an die „reizenden Kleinen“, die Tierchen, die dann „da unten schlafen einen so süßen und so langen Schlaf. Alle die, welche die Menschen hassen und verfolgen.“ Ihnen bringt sie nach schrecklichem Sterben süßen Frieden, überzeugt, damit Wohltaten zu erweisen.

Auch wenn wir alles Symbolische beiseite lassen, ist es ohne weiteres verständlich, daß diese ungewohnte, mit einem Märchenkreis umsponnene Erscheinung auf die lebhafte Phantasie eines kränklichen, geistig nur zu angeregten Kindes mächtig wirkt. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Klein Eyolf ihr und ihrem Hündchen nachläuft, daß er sie schrecklich und doch wunderschön findet, auf der Brücke ihnen nachspäht, bis er zu weit vorgebeugt herabfällt, um lautlos zu ertrinken. Nun soll auch er Frieden haben bei all den Ratten drunten am Grund des Meeres, befreit von dem Begehren nach ewig Versagtem.

Eyolf ertrinkt in derselben Minute, da seine Mutter die bösen Kinderaugen verwünschte, die ihr das Glück, wie sie es versteht, rauben wollen. Mit glühender, wild entflammter Lust hatte sie dem Gatten bei dessen Rückkehr entgegengejubelt. Alfred aber ist von ihrer ersten längeren Trennung, nach zehn Jahren des Beisammenseins, als ein anderer heimgekehrt. „Du hattest Champagner, doch du berührtest ihn nicht,“ und er verschmäht dies nochmals, als ihn Rita in einer an die Grenze des Bühnenmöglichen streifenden Art an sich locken möchte. Er zählt 36 bis 37 Jahre. Als junger Mann war er hineingetaumelt in den Venusberg, mit innerem Unbehagen hat er sich darin festhalten lassen, endlich entflohen, schüttelte diesen Tannhäuser leichter Frost, da kühle Morgenluft auf weiten Hochflächen ihn anweht. Er besinnt sich auf sich selbst. Nel mezzo del cammin di nostra vita, auf der Mitte des Lebensweges hält er Umschau und Rückschau; da bangt ihm und Angst beschleicht sein Herz. Über „menschliche Verantwortung“ wollte er die Welt aufklären und hat sie selbst nicht betätigt, an niemand, nicht an seinem Kinde, das er vernachlässigte, nicht an seinem Weibe, dessem Sinnendurst er schwächlich nachgab, nicht einmal an seinem Buche, dem er sich viel zu oft durch Rita entfremden ließ, ja, was er noch nicht erkennt, auch an Asta nicht, und vollends nicht an seiner ferneren Umgebung. Wie Solneß packt ihn die

Furcht vor der nachrückenden Jugend, aber ehrlicher als jener möchte er dem kommenden Manne, der ausführen wird, wozu Alfred Allmers zu schwach war, willig, ob auch trauernd den Platz räumen. Bislang hat er bloß von der Verantwortung gesprochen und als Egoist gehandelt, nun will er auf das Schreiben verzichten und mit der Tat ein Beispiel des Verantwortlichkeits-Gefühles aufstellen. Der Widerspruch von Worten und Taten war für Ibsen ja schon bei den Weisheitsfreunden in „Kaiser und Galiläer" ein Thema der Belustigung. Works not words!

Alfred steht unter dem Gesetze der Umwandlung, das hier vielleicht besser das Gesetz der Rückwandlung hieße; er möchte ja tatsächlich zurück zu verlassenen, verratenen Idealen der Jugend, die man so oft mit kühlem Lächeln als unreife Knabenträume aufgibt, um später mit Reue und Leid zu erkennen, daß mit ihnen die rechte Kraft und das beste Ziel des Lebens nichtigen Schattenbildern geopfert wurde. Aber Alfred ist keine starke, energische Natur, nicht mit einem Male findet er mit scharfem Instinkt den rechten Weg. Zunächst äußert sich sein Empfinden als Familienegoismus, der sich selbst wegwirft, nur um in seinem Kinde umso herrlicher aufzuerstehen. An die Hoffnung, sein Sohn werde der Welt in irgend welcher Form geben, was der Vater verabsäumte, er solle der Bedeutendste „in unserem Geschlecht" sein, klammert er sich an, wie später Gunhild Borkman bei ihrem Erhard. Das soll sein neues Glück bilden. Da reißt ein finster-höhnisches Schicksal den Kleinen in die Wellen. Halb verwirrt ruft Alfred: „Unmöglich! Ein so kostbares Leben!" Es ist zu spät.

Nach diesem erschütternden Abschluß, der in seiner dramatischen Gewalt an den Ausgang der „Einsamen Menschen" mahnt, ist Alfred völlig gebrochen. Zweifelte er früher an sich, so ist er nun wie ganz verloren. Er, wie Rita, hat nichts mehr, worauf er vertrauen könnte, „weiß weder aus noch ein". Seine letzte Stütze Asta wird ihm unter den Händen fortgezogen: sie ist nicht seine Schwester und empfindet die Undenkbarkeit, gleichwohl wie eine Schwester neben ihm weiterzuleben. Diese graue, trostlose Regenstimmung des Innern wird, wie öfter bei Ibsen, durch die gleiche äußere Wendung symbolisiert und verstärkt. Weil Alfred als Kind Astas Vernachlässigung sah, ohne deren Anlaß zu kennen, mag der Zweifel an der Gerechtigkeit des irdischen Vaters auch den an jener des himmlischen

Vaters geweckt und zugleich das Gefühl der Verantwortung stärker ausgeprägt haben. Jetzt freilich äußert sich dasselbe vornehmlich als Bestreben, der Verantwortung ledig zu werden, alle Schuld auf Rita abzuwälzen, auf das Weib, das er schon vorher halb unbewußt zu hassen begann, weil er nicht mit Unrecht fühlte, die sinnliche Glut, mit der ihr Atem ihn anhauchte, habe das Feuer seines Geistes nicht entflammt, sondern verlöscht. Nun ist sie ihm entsetzlich, ihre Nähe unerträglich, sie, die intellektuelle Mörderin seines Knaben und seiner Zukunft. „Nicht allein" zu sein, „auch darin kann etwas Grauenvolles liegen." Die beiden kann der gemeinsame Schmerz nicht versöhnen. Er trennt sie. In wilder, rachsüchtiger Anklage schleudern sie sich Beschuldigungen entgegen, die jeden von ihnen treffen, keinen entsühnen. „Der Kummer macht böse und garstig." Die Vergeltung nahte beiden, aber noch haben sie nicht die Kraft, sie zu ertragen. Gerade weil Alfred die eigene Schuld sich selbst nicht mehr abzuleugnen traut, wird ihm Rita noch verhaßter, völlige Loslösung von ihr oberstes Gebot. Doch nicht ein neues Leben wagt er zu erfassen, sein schwächlicherer Geist möchte rückwandelnd das Alte dort wieder beginnen, wo es abgebrochen ward. Das ist unmöglich. Jahre lassen sich nicht auslöschen und Asta liebt in ihm nicht mehr den Bruder.

Zwischen Rita und Alfred steht das Gespenst des Kindes mit seinen großen offenen Augen. Ihre Ehe ist innerlich weit tiefer erschüttert, als jene des Baumeisters Solneß, allein Asta denkt zu groß, um davon Vorteil zu ziehen. Konnte Rita wie Rebekka West, wie Ellida, wie Hilde nach dem Glück begehren, gleichviel wer dazwischen steht, Asta ist anders geartet. Freudig möchte Alfred mit ihr ziehen, sie aber will ihr Leben nicht auf den zusammengestürzten Mauern von Ritas Glück aufbauen. Auch hat sie Alfred zu lange bloß als Bruder betrachtet, um nicht mit anders gearteten Beziehungen die Idee des Sündhaften zu verknüpfen. Mit ruhiger, warmer Neigung gedenkt sie des treuen Borgheim, dem sie sich früher nicht zu eigen geben wollte, weil ihr Empfinden für Alfred das stärkere war. Gut war sie ihm stets; konnte doch in ihr vorher die Idee des Zusammenlebens in einer Scheinehe mit dem Bewerber entstehen, womit er sich natürlich nicht zufrieden geben wollte. Asta und Bolette zeigen da einige Verwandtschaft. Nun rettet sie sich, um der Verwirrung ihres Gefühls zu entgehen, an seine Seite.

Und es wird ihr gelingen, so darf man hoffen; freilich bleibt in ihrem Leben ein Rest trüber Dumpfheit für dämmerige Zwielichtsstunden. Der Tag muß die Gespenster bannen in treuer Ausfüllung übernommener Verpflichtungen.

Ingenieur Borgheim ist neben all diesen grübelnden, sich selbst zerfasernden Menschen der einfache, selbstsichere Mann der Tat. Eine in sich geschlossene, unreflektierte, ehrliche Natur wie Kapitän Horster im „Volksfeind". Mit voller Liebe in einem freigewählten Beruf tätig, zufrieden, die von ihm zu leistende Arbeit tüchtig herzustellen, erfreut, wenn es dabei „die unglaublichsten Schwierigkeiten" gibt, weil er so Gelegenheit erhält, sich durch ihre Überwindung auszuzeichnen. Es wäre sehr verfehlt, in ihm einen Philister zu sehen; das ist ein kerniger, wackerer Mensch, der ohne genial zu sein, jeden ihm angewiesenen Posten ordentlich ausfüllen wird und dabei ein Herz übrig behält „für alles, was schön und gut ist". Was Alfred seinen Eyolf lehren wollte, als es zu spät war, „seine Wünsche mit dem im Einklang zu bringen, was erreichbar vor ihm liegt", das kann Borgheim bereits. Der Ingenieur ist ein verbesserter Fjeldbo, der diese Lebensregel im „Bund der Jugend" aufstellte. Über die Mühen und Beschwerden „kommt einer schon allein hinweg", aber die Freude, die muß man teilen, „wie wär' es denn sonst ein Glück, froh zu sein?" Er braucht keine Stütze, um an sich selbst glauben zu können, er vermag Asta den sicheren Halt zu bieten. Darum wirbt er so beharrlich und läßt sich durch keine Abweisung entmutigen, noch verleiten in gekränktem Stolz zurückzutreten; er weiß, was er will, sei auch für Asta das Beste. Er verlangt sie ganz und ungeteilt zu besitzen und sie wählt ihn erst, als sie entschlossen ist, die Neigung zu Alfred aus ihrem Herzen zu reißen. Daß Asta ihm ihr Gefühl für Alfred nicht ganz enthüllt, ist ebenso weiblich als unschön; Bergheim hat ein unbedingtes Recht auf ihr volles Vertrauen und wollen wir Asta's sympathisches Bild rein bewahren, so müssen wir annehmen, sie werde dem Verlobten noch auf der Fahrt in die Stadt alles gestehen. Dann erst darf sie mit reinem Gewissen Borgheim folgen, der ihren Schritt verstehen und billigen wird.

Borgheim ist ein gesunder Mensch und es tut wohl, ihm zu begegnen. Hindernisse zu überwinden ist seine Freude. Da fühlt er sich und da arbeitet auch er, ohne es zu wissen, als Wegebahner

schließlich für das „dritte Reich“. Eben darum ist er ein Mann der Pflicht. Sein Dasein liegt klar vorgezeichnet vor ihm. Alfred und Rita nahmen es nie ernst genug mit dem Begriff der Pflicht, die allerdings nur freiwillig und gern erfüllt, wie der Wegbaumeister dies tut, von echtem Wert ist. Ihnen erscheint das Leben deshalb jetzt zwecklos, doch ist es nur so lange fraglich, ob das Leben einen Sinn hat, bis wir mit kräftigem Entschlusse diesen Sinn hineinlegen. Dazu ringen sich endlich die hadernden Ehegatten durch. Umsonst hatte Rita gebeten, Asta möge bleiben; gerade jetzt, wo ihre früher törichte Eifersucht berechtigt wäre! Gänzlich vereinsamt stehen die beiden da. So wollte es Rita noch zwei Tage früher, und jetzt klagt sie dem Toten wie der Entflohenen nach. Sie nennt die Menschen herzlos, weil das Leben um sie seinen gewohnten Gang weitergeht. Leidenschaftlich wie im Lieben könnte sie auch im Hasse werden. Da zuckt in ihr der Gedanke auf: War nicht vielmehr ich herzlos gegen die Menschen? Alfred will von ihr gehen. Das reift in heftigen Krämpfen ihres ganzen Wesens dies aufleuchtende Empfinden zum raschen, opferstarken Entschluß.

„Wir sind auch mit Meer und Himmel ein wenig verwandt“, Alfred spricht das Wort zuerst, als Rita das „qualvolle Gefühl“ der Umwandlung, der Neugeburt abschütteln möchte mit dem banalen Wort: „Wir sind doch nur Erdenmenschen.“ Alfred senkt hier den Keim in Ritas Herz. Wie Rosmer ist er im Denken stärker, im Handeln schwächer als das Weib an seiner Seite. Bei ihm bliebe Träumerei, was bei ihr zur Tat wird und nun reißt sie ihrerseits ihn mit sich fort. In bitterem Groll gegen jene, „die Eyolf nicht halfen“, möchte Alfred das verkommene Fischerdorf mit seinen elenden Hütten, betrunkenen Männern, heulenden Weibern und kreischenden Kindern wegtilgen vom Erdboden. Er hält es für sein Recht, fortan hart zu sein und für seine Pflicht, Eyolf nicht ungerächt zu lassen. Wiederum vermag er bloß den Gedanken zu fassen, die Ausführung überträgt er selbst an Rita. Und sie will in der Tat sühnen, wegtilgen auch; aber sühnen: die Schuld an Eyolf durch Fürsorge für seine Altersgenossen, wegtilgen: Jammer und Not rings um sich her. Ein erster Keim dieses Gedankenganges barg sich dort, wo Brand die verzagende Agnes anhielt, willig die Kleider des toten kleinen Alf für das Kind der Zigeunerfrau hinzugeben. Fühllos hatten die des Schwimmens kundigen Fischerknaben zugesehen, als

Klein Eyolf versank. Keiner wollte sein Leben für ihn wagen, allein ist es nicht der größte Egoismus des Besitzenden, Begünstigten, der (die goldenen Berge hinter sich) gleichwohl nichts für die Armen getan, zu fordern, diese sollten ihr Leben hingeben, um das der Seinen damit vielleicht zu retten? „Gar nichts haben wir für sie getan. Niemals in Mitgefühl ihrer gedacht. Wir hatten verschlossene Hände für sie und verschlossene Herzen auch", sprudelt Rita in hastiger Anklage hervor. Wen darf es wundern, wenn die Dorfbewohner darum mit Neid und Haß die herzlosen Glücklichen betrachtet, ihrerseits nichts getan hätten, ihnen den Kummer abzuwehren?

Mit selbstsüchtigem Frevelmut rief Rita zornig aus, sie habe zwar Mutter werden können, aber sie vermöge nicht Mutter zu sein für ihr Kind, weil es sie hindere, selber das Leben zu genießen. Das ist leider keine vereinzelte Anschauung, vielmehr eine typische Äußerung, charakteristisch für verrottete modernste Kreise. Nun, wo sie nicht mehr Mutter werden darf, strebt sie mit aller Glut ihrer heißen Seele dahin, fremden Kleinen Mutter zu sein, während das eigene Kind ihr stets fremd geblieben. Weil Ritas Umwandlung teilweise auch ein Zurückfinden zu ihrem ersten, besseren Selbst bildet, ist dieser plötzliche Entschluß begreiflich und gerechtfertigt. Er kommt hier unvermittelter, als bei Bernick oder Nora, doch vollauf begründet durch die Erschütterung ihrer wilden und kräftigen Natur. Unbeirrt entgegnet Rita daher den Einwürfen des zaghafteren Alfred, sie tauge nicht zu der Aufgabe, die verrohten Kinder zu bessern und zu veredeln: „Dann muß ich mich dazu erziehen, mich heranbilden, mich darin üben." Das ist ein hohes und stolzes Wort. Nicht kleinmütig die Waffen strecken, ist die Losung; taugen wir noch nicht für die neuen, ernsten und schweren Aufgaben sozialer Pflichterfüllung, so müssen wir um so eifriger trachten, uns zu ihnen heranzubilden, statt uns ihnen unter solchem Vorwande zu entziehen. Ritas Wille zu jener Macht über Alfred, welche sie heiß begehrte, wird gebrochen und läutert sich darauf zu anderem, mächtigem Wollen. Ein neues Ziel ist da, ein neuer Weg tut sich auf, ihn werden die Gatten vereint schreiten, in Freiwilligkeit und aus eigenem Entschluß.

Wie Rebekkas Opfermut dem verzweifelnden Johannes, gibt Ritas Absicht dem trüb zagenden Alfred den Glauben zurück und

damit die Möglichkeit zu leben und zu wirken. In „Rosmersholm“ sühnt noch der Tod die Schuld, in „Klein Eyolf“ das Leben. Individuelle Verschuldung gegen Einzelne durch opferfreudige Hingabe des eigenen Seins an den Dienst der Gesamtheit zu sühnen, statt durch nutzlose, selbstverzehrende Reue, diese Lösung stellte schon Grillparzer in der „Jüdin von Toledo“ auf; Ibsen huldigt in „Klein Eyolf“ der gleichen sozialen Ethik, die nicht den Tod des Sünders will, sondern daß er umkehre und bereue. Works not words gilt auch hier, in Taten muß sich die veränderte Gesinnung erweisen. Das Leben des Schuldigen fordern beide Anschauungen; die individuelle Ethik verlangt die sofortige Vernichtung seines Lebens zur Buße, die soziale die volle Hingabe desselben an die Gesamtheit, um an ihr gutzumachen, was am Einzelnen verbrochen wurde. Alfreds Liebe war, wie die König Alfonsos, fast „ein verstecktes Hassen“; nun erst ist jenes Band geistiger Gemeinschaft geschlungen, das ihn und Rita fortan auf dem Sühnweg, im harten Arbeitstage fester zusammenhalten wird, als vordem die Lust. Einer jener Aussprüche Nietzsches, die lebendig gegen viele seiner angeblichen Jünger zeugen, bewahrheitet sich da: „Wohlbefinden, wie ihr es versteht, das ist ja kein Ziel, das scheint uns das Ende. Die Zucht des Leidens, des großen Leidens — wißt ihr nicht, daß nur diese Zucht alle Erhöhung des Menschen bisher geschaffen hat?“ Und wenn es nach Nietzsche „beinahe die Rangordnung bestimmt, wie tief einer leiden kann“, so gewinnt dies Ehepaar aus den Niederungen der Eigensucht aufsteigend nun vom Leiden geläutert einen hohen Rang. Der Glaube an das Ideal, an die gewissermaßen phanteistische Verwandtschaft mit allem Hohen und Fernem ist die notwendige Grundbedingung, um das Leben zu ertragen und zu bestehen; es mit einem würdigen Inhalte zu erfüllen, ist die wahre Lebenskunst. Als die Gatten ihn fanden, hißt Allmers mit schöner Symbolik die Fahne.

Der schroffe Individualismus, der wünscht: „Sei ganz du selbst“, schlägt um in den verzweifelnden Ruf: „Opfere dein Selbst“ als gerechte Sühnung. Der Fluch der Lüge lag über diesem Hause, sie verheimlichten einander ihre wahren Gefühle, ebenso alle dem Kleinen die Schwere seines unheilbaren Gebrechens. Auch dies trug dazu bei, Eyolf in den Tod hinabzuziehen. Nun herrscht Klarheit vor, bis auf den Grund ihrer Seelen sahen sie sich und die schreckens-

volle Wahrheit beginnt sich in eine segensvolle umzuwandeln. Eben jetzt, wo Alfred und Rita den rechten Pfad schreiten, findet ihr geschärftes Gewissen die Beweggründe hierfür noch nicht rein genug; mit trotziger Selbstgeringschätzung meinen sie, nicht reine Liebe, der Trieb, das Leben irgendwie auszufüllen, leite sie. Aber nicht dies, das Verlangen zu sühnen, sich „bei den großen, offenen Augen“ einzuschmeicheln, die ihnen geheimnisvoll anklagend vom Meeresgrund nachstarren, ist ihr zwingendstes Motiv. Beide wissen es nicht, ob nicht doch alles bloß Zufallsspiel und nichtige Täuschung sei, allein der Zweifel an einer sittlich-vernünftigen Weltordnung hat keine Macht mehr über sie. Im Ungewissen tastend, gleichwohl mit begeistertem Vertrauen für das neue Ideal, für die hellere Menschheitszukunft zu fechten; dies ist das dritte Stadium, zu dem es sich durchzuringen galt, von blindem Glauben durch zügellosen Unglauben zu tatkräftigem Wirken für spätere Geschlechter. Wie Dr. Stockmann werden auch Alfred und Rita schließlich Armenlehrer, denn auf diesen Fels soll die Kirche der Zukunft gebaut werden.

Nicht in froher Triumphstimmung, in stiller Resignation entläßt uns das Drama. Verzicht auf eigenes Wohlbehagen, das unsere schuldige Generation der Alfreds und Ritas nicht verdient, wird gefordert zu gunsten kommender Jahrhunderte. In Ibsens Arbeitszimmer hing 1896 ein Bild des norwegischen Malers Markus Grönvold, das mir von einer Münchner Ausstellung in lebhafter Erinnerung geblieben war. Es stellt die klägliche Übersiedlung einer dürftigen Proletarierfamilie dar. Dies von ihm erworbene Gemälde vor Augen schuf Ibsen den Schluß des Dramas. Reif sein für die großen Aufgaben der Zeit und bereit, sie zu erfüllen, die Eigensucht niederringen und liebend die Menschheit in ihren bis nun vernachlässigten Gliedern umfassen, das lehrt uns „Klein Eyolf“. Harte Arbeitstage heißt uns diese Moral auf uns nehmen und uns begnügen, wenn „ab und zu Sonntagsstille über uns kommen wird“ im Bewußtsein erfüllter Pflicht, gesühnter Schuld. Wie Shakespeare im „Lear“ und „Hamlet“, wie Goethe im zweiten Teil des „Faust“, gilt es dem greisen Ibsen als letztes Ziel des Daseins: sein Tagewerk auf Erden redlich verrichten, um einst in die große Stille würdig einzugehen, dabei aber trostreich hinaufzuschauen zu den hohen Gipfeln und den fernen Gestirnen. Sich selbst opfern, um bessere Tage vorzubereiten, das ist der Weisheit letzter Schluß. Auch mit

Ibsen selbst mußte eine Umwandlung und teilweise Rückwandlung vorgehen, damit er sich zu solcher Erkenntnis durchringe. „Du selbst sein heißt dich selbst ertöten“, sprach einst der Knopfgießer zu Peer Gynt. Und doch ist es kein isolierter Geisteskampf, den er mit den Gewalten im eigenen Herzen und Hirn schlug, eine neue, starke Strömung des europäischen Geistesleben äußert sich darin, wenn gleichzeitig der feinste Psychologe unter den Romanciers Frankreichs, Paul Bourget, denselben Standpunkt, freilich mit ausgesprochen kirchlicher Färbung, verfocht, wenn J. H. Rosny, eine der schönsten Hoffnungen unter den jüngeren Franzosen, „L'impérieuse bonté“ feierte, wenn fünf Jahre später Leo Tolstoi des Fürsten Nechludow „Auferstehung“ schilderte. Den Lügenpropheten, die hart sein wollen gegen andere, um weichlich dem verzärtelten Ich nichts verweigern zu müssen, tritt die Lehre der Zukunft gegenüber: Seid stark im Kampfe für die Ideale, damit ihr mild sein könnt gegen die Unglücklichen. Darin beruht die hohe ethische Bedeutung dieses hervorragenden Werkes Ibsens, das eher als spätere verdiente, sein poetisches Testament zu heißen, und so möchten wohl viele Leser dem Dichter zum Abschied das Wort zurufen, mit dem sein Stück schließt: „Dank!“

## XVII.

### (John Gabriel Borkman.)

---

Im Winter, wenn die weißen Flocken fallen, der lange Abend in die finstere Nacht übergeht, da ist die Zeit, wo vom Leben abgemattete, aus dem Wirken des Tages ausgeschaltete Leute am Kaminfeuer träumen, mit offenen Augen. Da steigen die Gestalten der Vergangenheit empor. Was einst gewesen und niemals wiederkehrt, taucht zum Greifen lebendig aus dem Dunkel hervor, um sich bald schattenhaft und müde wieder im Dunkeln zu verlieren, Platz machend anderen neuherzudrängenden Traumgesichten. Nicht alle jedoch schwinden, wie sie gekommen; die schlimmsten Erinnerungen bleiben. Sie wollen nicht weichen, keinen Raum geben, sie lassen sich nicht bannen, sie drängen alle anderen hinweg und umschlingen den Einsamen immer dichter und enger. Ein verzweifeltes Ringen entspinnt sich. Der Bedrohte wehrt sich. Alles ruft er herbei, was seine Handlungen rechtfertigen, entschuldigen könnte. Er will es sich nicht eingestehen müssen, daß er selbst gefehlt, wohl gar gefrevelt; mit keuchendem Atem jagt er die Gespenster in ihr Grab zurück, fort, fort mit ihnen. Und wenn es gelungen scheint, wenn er als Sieger die Wahlstatt behauptete, sich rein gewaschen hat vor sich selbst, da regt sich leise, ganz leise eine dünne, schwache, aber so unheimliche Stimme im tiefsten Innern: der Zweifel an der eigenen Beweisführung und Rechtfertigung. In Angst und Qual sucht er den klagenden Ton zu übertäuben, den gefährlichsten Gegner; will er doch den letzten Halt nehmen, die Einigkeit mit sich selbst. Und inzwischen fällt draußen der Schnee, langsam herabsinkend, mit dichten Lagen alles bedeckend und begrabend unter seiner Hülle, diese Erde, die der Schauplatz unserer Taten war, die enttäuschten Hoffnungen in den toten Herzen; Schuld und Sühne in der Er-

innerungstragödie des Daseins werden hinübergeleitet in den Schlummer der Erschöpfung, bis der letzte Schlummer naht, den gepeinigten Selbstpeiniger erlösend von einem verfehlten, verträumten, verlorenen Leben, das einzig der Tod heilen kann.

Eine winterliche Tragödie solcher Betrachtungsart bietet uns Ibsen in „John Gabriel Borkman", dem Trauerspiel der rächenden Erinnerung. Wir sehen das machtlose Ankämpfen gegen die Schatten der Vergangenheit, die unerbittlich alle verhüllenden Illusionen zur Seite treiben, bis die Tat in nackter Blöße vor dem Schuldigen steht. Wir schreiten über ein Leichenfeld gebrochener Existenzen und der Moder der Verwesung weht uns an. Ein dunkles, sternenloses Firmament wölbt sich über einem ergreifenden Nachtbild, kein erhellender Schimmer leuchtet hinein in die traurige Öde. Gleichwohl ist dies Bild von der Nachtseite menschlicher Natur kein Zeugnis für einen trostlosen, unbedingten Pessimismus. Die Möglichkeit einer frohen, gesunden Existenz tüchtiger, offener Menschen wird nicht negiert, wenn das Bühnenspiel zeigt, wie krumme Wege nicht ans Ziel führen, wie alle Schuld sich auf Erden rächt, freilich nicht bloß an dem Schuldigen allein. Düster und herb ist die Grundanschauung, aus der heraus die Dinge Färbung und Beleuchtung empfangen. Auch dies Drama zählt zu den Werken eines unwilligen Resignierens, wo sich Schatten erst über die Leiche des erhofften Glückes zu stillem Totendienst die Hand reichen.

Das Stück wurde nicht nur in Christiania geschrieben, es spielt auch dort, auf dem Familiengute der Rentheim in unmittelbarer Nähe der Hauptstadt und in der letzten Szene zu Gressenaasen bei Christiania, mit dem Ausblick über Stadt und Fjord. Es erschien am 15. Dezember 1896 gleichzeitig dänisch und deutsch, drei Wochen später englisch, sofort auch französisch und russisch. 15000 dänische Exemplare waren sogleich nötig. Tags zuvor fand die übliche Dilettanten-Matinee in London, im Avenue-Theater, statt. Am 10. Januar 1897 brachte zuerst Helsingfors, und zwar am selben Abend im schwedischen und im finnischen Theater, fast gleichzeitig auch Åbo, also drei Bühnen Finnlands, das Werk. Am 16. Januar kam Frankfurt als erste deutsche Bühne, am 17. Januar veranstalteten die Arbeitervereine Kopenhagens eine Festvorstellung nur für ihre Mitglieder. Vom 19. bis 25. Januar spielte Lindbergs Truppe das Stück in sieben kleineren Städten, darunter Skien (21.),

zuerst in Drammen, wohin ein Extrazug von Christiania kam; das Christiania-Theater folgte am 25., der Dichter war (wie bei „Klein Eyolf") anwesend und wurde wiederholt gerufen, 20 Aufführungen fanden bis 10. April statt. Ebenfalls am 25. Januar kam Stockholms Wasatheater, am 29. das Deutsche Theater in Berlin, wo sich 14 Aufführungen ergaben, noch im Januar Rotterdam, dann das königliche Theater in Kopenhagen am 31. Januar. Im Februar 1897 gab das Hamburger Thaliatheater das Stück, das am 11. September 1903 dort vom Deutschen Schauspielhaus wieder aufgenommen wurde. Während das deutsche Theater in Prag (11. März 1897), sowie Graz dies Drama sofort brachten, gab es in Wien erst am 31. Mai 1900 das gastierende Berliner Deutsche Theater; am 13. Mai 1904 folgte eine Wohltätigkeitsvorstellung durch Burgschauspieler im Theater an der Wien. In Paris wurde „J. G. Borkman" privatim am 23. und 24. März, vom Oeuvre, das damit auch in Belgien gastierte, am 8. und 9. November 1897 gespielt, in London öffentlich am 3. Mai im Strand-Theater, später noch im Century-Theater, in New York am 18. November 1897 im Criterion-Independent-Theater, im Budapester Nationaltheater am 9. Dezember 1898. Die Erstaufführungen in Italien fanden in Bologna (Oktober 1898) und Rom (11. Januar 1899) statt. Der Bühnenerfolg war unbestreitbar, wovon ich mich in München, wo die Première am 27. März 1897 stattfand, und Wien überzeugen konnte. Das Stück wurde auch magyarisch und tschechisch dargestellt, in Berlin noch im Schillerthater (1904/5 neun Mal) aufgeführt.

Wir erfassen den Kern des Werkes vielleicht am besten, wenn wir darin vor allem eine mit Bewußtsein ins unentrinnbar Tragische gewendete Variante des Themas der „Stützen der Gesellschaft" erblicken. Schärfer, härter, eckiger sind die Konturen in den dazwischenliegenden zwei Dezennien geworden. Wo Konsul Bernick bereuend Vergebung fand, ja ein reicheres Glück als das verlorene erlangte, muß Bankdirektor Borkman nach der äußeren Vernichtung die innere Verwerfung durchleben, ehe er aus dem Leben gerissen wird. Das Festhalten dieser Analogie wird uns zunächst vor dem Irrtum bewahren, die Selbstvorspiegelungen John Gabriels ernsthafter zu nehmen als Gustav Bernicks Behauptung, er habe jenen „großen Ankauf von Waldungen, Gruben und Wasserfällen" nicht darum vorgenommen, um selbst Millionär zu werden, sondern weil „jene

Besitztümer den vielen, welchen sie Brot verschaffen werden, nur in meinen Händen zum dauernden Segen gereichen können.“ Auch den Konsul Bernick spricht sein Gewissen in diesem Punkte frei, wie den entlassenen Sträfling, der seinen Prozeß vor sich selber wieder aufgenommen hat und ihn bei dem ruhelosen Auf- und Abwandern in dem großen Saal stets aufs neue durchging, bis er zu dem unabänderlich gleichen Resultat der Selbstfreisprechung gelangte. Borkman wollte sich alles unterwerfen, „wollte Herrschaft für mich selbst und dadurch Wohlstand schaffen für viele, viele tausend andere.“ Genau wie der Konsul meint der Bankdirektor, kein anderer als er hätte dies vermocht und darum habe er es auch gedurft. Die Halbschwestern Lona und Betty kehren in den Zwillingsschwestern Ella und Gunhild wieder. Erhard Borkman gibt uns eine deutliche Vorstellung davon, was aus Oskar Bernick geworden wäre, falls der läuternde Umschwung im Hause des Konsuls nicht stattgefunden hätte. Dabei ist gerade dies das Wahre und psychologisch Tiefe der Beobachtung, daß Menschen wie Gustav Bernick und John Borkman nicht lediglich sich und andere betrügen, wenn sie von derlei auf allgemeines Menschenglück gerichteten Plänen sprechen. Sie glauben all das sich redlich selbst, sie wollen es völlig ernsthaft, allein nicht aus Menschenliebe, sondern zuvörderst wieder zur Befriedigung ihrer Eitelkeit, ihres Machtbewußtseins, um sich sagen zu können, so vielen habe ich geholfen, sie alle wären nichts geworden ohne mich, und so, selber im Genuß des Reichtums, noch von anderen gepriesen zu werden.

Wie die Konflikte hier weit schärfer betont, die Dissonanzen schneidender herausgearbeitet sind, wurden auch die Charaktere entschiedener, schroffer und härter, als in den „Stützen der Gesellschaft“. Borkman besitzt ungleich mehr Tatkraft und Entschlossenheit als Bernick; er hatte den Mut des Verbrechens, weil sein Wille zur Macht der ungleich ausgeprägtere ist. Auch die Weite und Großartigkeit seiner industriellen Pläne übertrifft Bernicks Ehrgeiz so sehr, wie die Hauptstadt das Landstädtchen überragt. Gustav Bernick hätte weder die Schuld des Bankräubers auf sich zu laden gewagt, noch die Strafe mit einem (wenigstens äußerlich) so kühnen Trotz zu tragen vermocht. Der Konsul bewegt sich stets noch an der Grenze des gesetzlich Erlaubten, glaubt mindestens diese nicht zu überschreiten, während John Gabriel der Lockung nicht widerstehen

kann, in einer Weise das Geschick zu versuchen, von der ihm sehr wohl bekannt ist, daß sie harter Ahndung unterliegt, — **wenn** sie entdeckt wird. Daß er sich so heftig an dies „wenn" anklammert, den Raub nur gewagt hat, weil er vor jeder Entdeckung sicher zu sein vermeinte, dies deutet auf den inneren Bruch im Charakter Borkmans hin. Der Bankdirektor ist keineswegs der Mann aus Erz, für den er gehalten werden möchte. Er so wenig als Peer Gynt, dem John Gabriel in seinen phantastischen Träumen, in seinem Mangel an Wahrheitsmut gegen sich selbst, in seiner Selbstgenugheit, wie auch in dem zu späten Erkennen seines wahren Lebensglückes so vielfach ähnelt. Borkman sagt übrigens zu Ella, es sei etwa zwanzig Jahre her, seit „alle die großen Unternehmungen" in ihm rumorten, zu deren Durchführung er fremde Gelder angriff. Sechzehn Jahre ist es, daß seine gewaltsame Darlehnsverschaffung entdeckt wurde. Der Bankdirektor scheint also durch einige Jahre als Defraudant mit der Hoffnung auf Wiedererstattung in erborgtem verbrecherischem Luxus gelebt zu haben, bis seine Luftschlösser zusammenbrachen. Der Sohn des Bergmanns kam „zuweilen mit hinunter in die Gruben". Das bereits nach Geltung und Macht verlangende Gemüt des Knaben glaubt das Erz singen zu hören, wie er danach verlange, „den Menschen zu dienen", vor allem aber dem einen Menschen, dem armen Jungen John Gabriel, den es nach Ansehen und Reichtum gelüstet und der entschlossen ist, beides zu erringen, wie immer, wodurch immer. Dies bleibt das unverrückbare Ziel seines Lebens, dem er alles opfert, ohne es zu merken, sogar sich selbst.

Borkmans Jugendliebe war Ella Rentheim, die seine Neigung aus vollem, ungeteilten Herzen erwiderte. Daß sie mit weit stärkererer Inbrunst an ihm hängt, als der ehrgeizige Streber an ihr, beweist ihr ganzes Leben. Er, der ihre dunkeln Locken so gern um seine Finger drehte, wäre ja viel lieber zusammen mit ihr, der Vertrauten seiner weitausgreifenden Zukunftspläne, in die Höhe gelangt. Im kritischen Moment aber, da Advokat Hinkel als Preis für den Bankdirektorposten Borkmans Rücktritt von der Bewerbung um Ella begehrte, warf John Gabriel seine wahre Zukunft fort, um blindlings nach dem zu greifen, was ihm allein die Zukunft sicher zu verbürgen schien. Er ließ das Weib im Stich, das er liebte: „Was dir das Teuerste auf Erden war, das warst du bereit zu veräußern, um

Gewinn davon zu ziehen. Das ist der Doppelmord, dessen du dich schuldig gemacht hast! Der Mord an deiner eigenen Seele und an meiner!"

Die vorliegende Tragödie hat keine andere Aufgabe, als zu zeigen, wie dieser Doppelmord sich rächt, wie die „große, unverzeihliche Sünde" vergolten wird. Er hält sich für einen „Napoleon, der in seiner ersten Feldschlacht zum Krüppel geschossen worden ist", eine Empfindung, die sogar Foldal kennen will. Borkman war ein geschäftliches Talent, doch er selbst hat seine Fähigkeiten auf falsche, ins Verderben führende Bahnen gelenkt, als ihn bei der ersten großen Entscheidung der Mut des Herzens verließ. Als er sich von Ella trennt, da hat er sich selbst zum Krüppel geschossen in seiner ersten Feldschlacht. Aber John Gabriel hat nicht bloß in sich und in Ella mit seinem feigen Verrat die Fähigkeit recht zu lieben und mit ihr die Fähigkeit recht zu wirken getötet, auch in Gunhild hat er sie erstickt und deshalb konnte sie in Erhard nie aufkommen. Nicht zwei, nein vier geknickte, gebrochene Menschenleben lasten auf seinen Schultern, die zu schwach sind, um solche Bürde zu tragen.

Keiner von den Entschuldigungsgründen, die Karsten Bernick für sich anführen mochte, als er Lona verließ um Betty zu ehelichen, trifft hier zu. Für Borkman gibt es keine mildernden Umstände, sein einziges Motiv, rücksichtsloser, brennender Ehrgeiz, ist ebenso verwerflich als die daraus entsprungene Tat. Und wieder jene bittere Ironie des höhnenden Schicksals: was durch die schuldvolle Tat erlangt werden sollte, geht gerade durch sie und ihre Konsequenzen verloren.

Borkman wird Bankdirektor. Er nimmt im Wahn, „wenn es zuletzt so sein muß, so kann doch ein Weib durch ein anderes ersetzt werden", Ellas Schwester Gunhild zur Frau. Es scheint, daß zwischen den Schwestern vorher schon eine bedeutende Entfremdung herrschte, die durch das Verlangen nach demselben Manne zu Haß und Grimm gesteigert wurde. „Auf Leben und Tod" haben sie um John Gabriel gekämpft, ja man fragt sich unwillkürlich, ob es Gunhild nicht vielleicht ebenso sehr um den Triumph über Ella zu tun war als um Borkmans Liebe. Sie „gewann den Sieg", nur um dieses Sieges nie recht froh werden zu können und ihn später mit einem völlig zerstörten Leben zu bezahlen. Der Bankdirektor hat seine Frau nie geliebt, darum kommt ihr gegenüber das Kleinliche und Schwächliche dieser Natur, die sich in der an-

genehmen Selbsttäuschung wiegt ein Napoleon zu sein, am schärfsten zum Durchbruch. In sinnloser Verschwendung suchte Borkman wie jeder Parvenu seinen Stolz; wo Ella ihn zurückgehalten hätte, unterstützte ihn Gunhild bereitwilligst ohne nach den Mitteln zu fragen. So konnte er nach dem Zusammenbruch der Kläglichkeit verfallen, sich vor Gericht damit zu entschuldigen, ihre Luxusvorliebe habe ihn auf die Wege des Verbrechens gedrängt, da sie „gar zu viel Geld verbrauchte". Sehr mit Unrecht wollte man darin einen incohärenten Charakterzug John Gabriels ersehen; dies gilt nur, falls man dem Bankdirektor all die Illusionen über sich glaubt, in denen er fast bis ans Ende verharrt.

Mit Napoleon, wie ihn uns nicht länger die Legende, sondern die Geschichte zeigt, teilt Borkman nicht viel mehr als die merkwürdige Mischung visionär-phantastischer Stimmungen und eines ultrarealistischen, die niedrigsten Motive als Hebel benutzenden Handelns. Im übrigen ist nicht genug Erz in ihm, um ihn aus der Sphäre der problematischen Naturen, zu denen er im Sinne Goethes weit eher gehören würde, in jene der seltenen, großen Genies hinüberzuheben. Vom Napoleon der Legende hat er bloß die effektvolle Pose, wenn er „am Schreibtisch, die linke Hand auf die Tischplatte stützend und die rechte auf der Brust eingesteckt", sein „Herein" ruft, beständig die Deputation erwartend, die nie kommt. Er affektiert den Heros, um sich nach der Katastrophe vor sich selbst über Wasser zu halten und sein unerschütterlicher Glaube an sich ist lediglich eine Komödie, die er sich so lange vorspielte, bis er sich in diese Rolle einlebte. In Wahrheit nagt und bohrt an ihm heimlich stets der Zweifel; der Zweifel an allem, an seinen Fähigkeiten, an seiner Rehabilitierung. Lebte dieser Zweifel nicht schon in der Jugend in ihm, er hätte nicht so gierig um Hinkels Unterstützung geworben und fester auf sich selbst vertraut. Borkman befolgt das auch sonst oft angewandte Prinzip, seinen eigenen Zweifel nur nicht merken lassen, ihn verbergen vor den Leuten und vor sich selbst, dann ist's so gut als sei er gar nicht vorhanden. Eine Ähnlichkeit mit Halvard Solneß ist da unverkennbar. Wie viele, die unentwegt, mit granitner Gewißheit an sich zu glauben vermochten, so sehr das Mißgeschick sie verfolgte, kannte denn das Jahrhundert der Nerven? Des Gealterten Wort an die Jugendgeliebte: „So sind die Menschen. Sie zweifeln und sie glauben,

beides zu gleicher Zeit", hat nicht bloß für ihn (und wohl auch für seinen Schöpfer) Gültigkeit, es ist ein psychologisches Wahrwort für fast alle. Es gibt solche Zweifel, die man selbst zurückschiebt, um im Glauben nicht irre zu werden, und deren Eingebung man doch mitberücksichtigt wie Borkman, wenn er Ellas Vermögen schont. Gerade weil sie ihm das Teuerste blieb, wollte er das Ihrige „nicht mit im Ballon haben", nachdem er ihr schon das Beste des Lebens entwendet, was in viel tieferem Sinne das Ihrige war als Aktien oder Obligationen. John Gabriel hatte im Gelde stets die Macht geliebt und darob vergessen, daß eine weit stärkere Macht als in den äußeren Mitteln in der aufopfernden Liebe eines Weibes ruhen kann. Auf der Jagd nach der Macht verzichtet er frevelnd auf die ihm beschiedene Macht und Stärke.

An Ellas Seite wäre er vielleicht nicht Bankdirektor, sicherlich nicht Bankräuber geworden; selbst nach dem Fall hätte er an ihr die Stütze gefunden, deren er zur Wiederaufrichtung ebenso dringend bedarf als er sich dies zu verhehlen trachtet. Borkmann vermag nichts allein, er braucht (wie Herzog Skule) jemand, der ganz und unbedingt an ihn glaubt. Weil Gunhild ihm dies verweigert, duldet er Foldal um sich, einen Menschen, der ihm längst gleichgültig wurde, ja den er innerlich ungemein geringschätzt. Nur wenn der so schmählich Herabgestürzte von einem anderen Lebewesen (mehr als das bedeutet ihm der Kanzlist nicht) beständig das Echo seiner Träume wiedertönen hört, kann er sich in seinem starren Trotz aufrecht erhalten. Man darf nicht „so rasend sein an sich selber zu zweifeln", wie er zu Frida Foldal sagt. Und damit niemand ihn anders als in der Maske des absoluten Selbstvertrauens sehe, weiß er trefflich den Schein zu wahren. Täglich erwartet er im schwarzen Rock und mit weißer Binde die Botschaft seiner Berufung an die Spitze „der neuen Bank, die sie gegründet haben und nicht bemeistern können". Wohlgemerkt, Borkman ist ein Zweifelnder, kein Verzweifelnder. Er weiß nicht etwa, daß er Komödie mit sich selbst spiele, er hofft wirklich auf ein Wunder, das ihm wieder zur Macht verhelfe. Er muß daran festhalten, er sei der Unersetzliche, vor dem man noch „zu Kreuze kriechen und betteln" werde, damit er wieder die Leitung übernehme; denn war er der Unersetzliche nicht, kann ein anderer an seinen Platz treten und die Lücke ausfüllen, ist er kein Napoleon des Geschäftes, dann müßte auch sein Glaube an

seine Berechtigung zu jener Tat des Verbrechens schwinden, dann gehörte er eben nicht zu den „einzelnen, auserwählten Menschen", welche die Menge nicht versteht. Mit jedem Mittel und jedem Opfer hatte John Gabriel die Stellung errungen, in der er gefeiert wurde, „als wäre er der König selber". Und das Ende war das Zuchthaus. Nein, das durfte kein Ende sein. In Trotz und Ingrimm vergräbt sich der Heimgekehrte, von dem alle, auch sein Weib sich verächtlich abwenden, gleich Bischof Nikolaus in den „Kronprätendenten" in die fixe Idee: Nicht ich habe Unrecht getan. An mir wurde gefrevelt. Und das müssen die Menschen, die mich so schmählich verkennen, einst wieder gut machen, ob sie mögen oder nicht.

Aber er ist dessen nie ganz sicher, ganz im Stillen zweifelt er an seiner „Lebenslüge" und um diese leise innere Stimme zu übertäuben, versteint er sich um so schroffer in tatlosem Groll. „Ich tue niemals irgend einem Menschen Unrecht", wagt er zu behaupten, durch dessen Schuld Hunderte von Familien im Lande ins Elend gerieten, auch seine eigene, die bloß Ellas Großmut vor drückendster Armut bewahrte. Jede seiner Handlungen soll zeigen, daß er ebenso wie früher sich als jener John Gabriel Borkman fühlt, zu welchem die Menschen emporzublicken haben. Keinem wird er einen Schritt entgegentun, selbst seinem Sohne nicht. „Die Leute, die bei mir vorzusprechen wünschen, die können von selber kommen. Ich bitte niemand darum".

Erhard kommt jedoch nicht. Seine Mutter, die seine Vorsehung und sein Wille ist, hat es so einzurichten gewußt, daß Vater und Sohn sich möglichst fremd wurden. Es ist wohl hauptsächlich die Nachwirkung erster Kindheitseindrücke und der bei Tante Ella verbrachten Knabenzeit, wenn Erhard gegen seinen Vater wenigstens eine gewisse achtungsvolle Rücksicht, ob auch ohne jede Spur von Zuneigung, beobachtet. Gunhild lehrte den Sohn bloß den kranken Wolf zu hassen sowie sie den Mann ingrimmig haßt, der sie um den Glanz des Daseins betrogen, ihr Leben verpfuscht hat. Ihre erbarmungslose Abneigung wäre berechtigt, hätte Borkman ihr ohne jedes Zutun ihrerseits mit der Liebe zu einer andern im Herzen die Hand zum Ehebund gereicht. Allein diese Frau, die sich dem Gatten immerhin halb aufgedrängt, um ihn mit Ella gekämpft, hat das Recht verwirkt über John Gabriel den Stab zu brechen.

Ihr Verhalten zeigt zu deutlich, daß sie nicht deshalb ihm angehören wollte, weil sie nur in ihm und mit ihm leben konnte, sondern die Ehre seine Frau zu sein und die glänzende Lebenslage wählte. Ihr rücksichtsloser Egoismus äußert sich mit ebenso naiver Unbedenklichkeit über die Ansprüche der fremden Menschen, die einen nichts angehen, wie die Nora des ersten Aktes. Nicht daß Borkman betrog, daß er sich dabei erwischen ließ und damit seine Frau um Rang und Ansehen brachte, ist in ihren Augen sein schwerstes Verbrechen. Sie glaubt ihn herabzusetzen, wenn sie ihn nicht mit seinem Namen, sondern höhnisch stets als den Bankdirektor bezeichnet; unbewußt gibt sie dadurch zu, daß er für sie in erster Linie der Bankdirektor war, nicht der Mann. Auch er vermeidet es sie seine Frau zu nennen. In ihrer Art hat sie ihn geliebt, allein ihre Art ist es eben sogar in den Nächststehenden lediglich Werkzeuge ihrer gesellschaftlichen Geltung zu erblicken. Erhard soll „alles wieder gut machen, was sein Vater an mir verbrochen hat". Was Hjalmar Ekdal sich selbst als Lebensziel vortäuschte, stellt Gunhild ihrem Sohne als solches hin, obzwar er dazu so wenig taugt als der Photograph. „Die Familie, das Haus, den Namen" wieder aufzurichten wird ihm früh und spät als seine Aufgabe im Leben eingeschärft. All dies soll nicht etwa geschehen, damit das geschädigte Land dem Vater vergeben lerne, um des Sohnes willen, nein, damit niemand „mehr den Schatten auch nur halb gewahr wird, den sein Vater auf mich geworfen hat", erst nach einer kurzen Pause fügt sie (heimlich sich vor Ella schämend) hinzu „und auf meinen Sohn". Erhard ist für sie Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck, jener Zweck aber ein kleinlicher, eigensüchtiger. Wie Borkman in die fixe Idee seiner Wiederberufung, hat seine ihm als Egoistin ähnliche Gattin sich in die „Mission" ihres Sohnes hineingeträumt, um nicht völlig zu verzagen. Ihrem Glauben war kein Zweifel beigemengt, um so härter trifft sie die bitterste Enttäuschung. Charakteristisch äußert sich ihr Schmerz über die unerwartete Klarlegung der Sinnesart Erhards in dem Ausruf: „Und diese erdrückende Schande soll ich also auch noch tragen müssen". Selbst wenn sie den Sohn verloren sieht, sie kann nicht anders als zuerst die Rückwirkung auf ihre Person in Betracht ziehen. Diese Rolle scheint einer unsympathischen Lächerlichkeit ausgesetzt und doch enthält sie die dankbarsten Szenen, vor allem die beiden dramatisch ergreifendsten Aktschlüsse

des Stückes, wo schon im ersten Aufzug bei der bloßen Möglichkeit des neuen Verlustes der zur Verzweiflung gebrachte Stolz sich am Boden krümmt und im dritten Akt, wenn das Gefürchtete erfolgte, ihr Versuch in bitterer Verachtung das Geschehene abzuweisen, in den Jammerruf umschlägt: „Erhard, geh nicht fort!“

Auch Gunhild gehört trotz alledem zu Borkmans Opfern, sie, wie ihr Sohn. Sollte das Kind aus diesem innerlich von Anbeginn zerrütteten Ehebund zweier Menschen, deren jedem das eigene Ich stets allen anderen Erwägungen übergeordnet schien, überhaupt anders werden können als wesentlich egoistisch? Eine sympathischere Schattierung erhielt Ehrhards Charakter bloß in den acht bei Tante Ella verlebten Jahren. Ella Rentheim ist die einzige, die zuerst an ihn, nicht an sie dachte. All ihr ertötetes Muttergefühl wandte sich mit voller Stärke dem Sohne John Gabriels zu, den sie durch Adoption fest an sich knüpfen möchte. Allerdings spielt da ein weniger schönes Motiv mit hinein. Wie Gunhild und Ella vormals um den Vater kämpften, ringen sie jetzt um den Sohn. Jede geht dabei mit gleicher Rücksichtslosigkeit bis zum äußersten. Ella meinte anfangs, sie müsse Ehrhard vor seiner Mutter und Frau Wilton schützen, mit erbittertem Haß will aber jede von beiden ihn schließlich noch immer lieber der zweifelhaften Geliebten als der langjährigen Gegnerin überlassen. Ella hegt ein Rachegefühl gegen Gunhild, das erst schwindet, als beide Ehrhard und seinen Vater verloren haben. Es ist keine besonders überraschende Wenduug für den Hörer, daß Ehrhard, ein etwas flacher, lebenslustiger, junger Mensch, die Existenz zwischen den beiden sich unversöhnlich hassenden Eltern in dem einsamen düsteren Hause unerträglich findet. Nie ist er selbst gefragt worden, was er einst sein möchte, als apodiktische Behauptuug trat stets die Forderung an ihn heran, so groß und berühmt zu werden, daß niemand ihm gleichkomme. Verblendet wie die meisten Mütter hat Frau Borkmann nicht daran gezweifelt, ihr Ehrhard, ihr Einziger, könne alles leisten; desto lebhafter fühlt er innerlich (wenn er sich auch hütet, dies zu seiner Beschämung zu gestehen), daß er gar nicht im Stande sei, den hochfliegenden Erwartungen seiner Mutter zu genügen. Weil ihm die nötigen, außerordentlichen Fähigkeiten mangeln, fehlt ihm die Lust, sich an eine ungewöhnlich schwierige Aufgabe heranzuwagen. Das Goethesche Hamlet-Problem kehrt hier in einer schier karikierten Fassung wieder:

Frau Gunhild legt ihrem Sohn beständig eine Tat auf die Seele, der er nicht gewachsen ist. Schließlich weiß er keinen anderen Ausweg, sich der ihm aufgedrungenen Märtyrer-Rolle zu entziehen, als schlankweg durchzugehen. Dazu findet er den richtigen Reisegefährten in Frau Wilton.

Durch das unaufhörliche in ihn Hineinreden von seiner Mission, zu der er weder Anlage noch Beruf in sich spürt, ist Ehrhard wie hypnotisiert, willensschwach geworden, immer nur ängstlich nach dem Schreckbild hinstarrend, das Gunhild seine glorreiche Zukunft nennt. Da tritt ihm in Frau Wilton das direkte Gegenspiel all des trockenen, schweren Ernstes, in dem er sich wie eingesargt fühlte, entgegen. Sie übernimmt zweifellos die Führung, er wird ihr gelehriger Adept. An irgend welche geheimnisvolle Fernwirkung ist dabei ernstlich keinen Augenblick zu denken. Gewöhnt, nie seinen eigenen Willen zu haben, gerät Ehrhard, weil er so lange unter dem Einfluß seiner Mutter stand, um so leichter in den Bann der schönen Fanny. Es kann der raffinierten Kokette keineswegs schwer gefallen sein, sich seiner gänzlich zu bemächtigen. Sie brauchte nicht lange zu locken: die Frucht war ohnedies dazu reif, ihr in den Schoß zu fallen. Der absolute Umschlag ins Gegenteil muß Ehrhard reizen. Weil man sein Leben stets bestimmten, vorgezeichneten Zielen weihen wollte, widmet er es nun in kindischer Leichtfertigkeit der Lust, die ihm an Frau Wiltons Seite winkt. Technisch ist die Art, wie die längst für diesen Abend festgesetzte Flucht vor sich geht, nicht sehr klar motiviert. Warum muß der Schlitten statt bei der Wohnung der Frau Wilton bei der Villa Hinkel halten? Das ist höchstens für den Autor nötig, wenn das Dienstmädchen Ehrhard finden soll, der ja angeblich einem (nicht stattfindenden) Feste bei Hinkel beiwohnt. Rücksichtslos wie just schwache Charaktere, die sich in einem Entschluß bestärken wollen, zu sein pflegen, weist Ehrhard in seiner Abschiedsszene jede Verpflichtung von sich. Er will nicht arbeiten, er will nur „das Leben leben", genießen, was ihm so bereitwillig angetragen wird. Was bei ihm Unüberlegtheit eines dummen Jungen, ist bei Frau Wilton bewußter Egoismus. Aber der Dichter hat es nicht unterlassen, uns auch diesen überfreien Charakter menschlich nahe zu rücken. Fanny Wilton hat ihre „Mutter so gut wie gar nicht gekannt" und für Tante Ella, Ehrhards guten Genius, fühlt sie Zuneigung, beklagt es, keine so gute Pflegemutter besessen

zu haben. Auffallend schön und von starkem Temperament, auch durch ihren Reichtum verleitet, jeder Laune unbedenklich zu folgen, mutet sie uns an wie eine vom Leben zerzauste und verwilderte Rita. Frau Fanny, die „üppige Dame in den Dreißig", blieb wie Rebekka auch nicht von Vorurteilen frei, Ehrhard gegenüber genügt es ihr, Dreißig zu zählen. Daß der 23jährige nicht allzu lange bei ihr ausharren werde, ist ihr von Anbeginn klar; mit frivolster Gutmütigkeit glaubt sie ihre Neigung für ihn dadurch am besten zu beweisen, daß sie gleich die kleine Frida als Reserve mitnimmt, ja man fragt sich, ob sie ihn nicht gerade dadurch, daß sie Foldals Tochter zu sich genommen, stärker an sich fesselte. Nun kann es so wohlausgerüstet mit lustigem Schellengeläut auf die Fahrt gehen.

Der Schlitten dieser sonderbar zusammengewürfelten Reisegesellschaft — die überreife Dame, der charakterschwache Student und das ahnungslose Kind — saust hart an einem späten Wanderer vorbei, der vom Anprall in den Schnee geworfen und am Bein beschädigt wird. Wilhelm Foldal ist trotzdem glücklich, als er hört, seine Tochter habe in dem Wagen gesessen, sie komme hinaus „in die große, weite Welt, von der ich einst so herrlich träumte, ich würde sie zu Gesicht bekommen." Daß er (im übertragenen Sinne) als ein Überfahrener auf der Landstraße des Lebens liegen bleibt, er will es geduldig auf sich nehmen, findet doch sein Kind Gelegenheit, ihr Talent auszubilden, etwas zu werden. Der alte Foldal in seiner stillen Herzensgüte ist die rührendste, sympathischste Figur des Dramas. Er zählt zu den eigenartigsten Charakterschöpfungen Ibsens, obschon immerhin die Anregung für manche Züge Foldals dem Vorstadtmusiker Hans Weiring in Schnitzlers „Liebelei" zu danken sein könnte. Foldal ist ebenso reich an Fähigkeit, selbstlos zu lieben, als Borkmann daran arm ist. Fast der nämliche Unterschied besteht zwischen ihnen wie zwischen der hilfsbereiten Tante Julle und der herzenskalten Tochter des Generals Gabler. Foldal und Borkmann haben nichts auf dieser Welt gemeinsam, als daß sie Gescheiterte sind, im übrigen bildet der demütig-bescheidene, begütigende, weiche, vor jedem Widerspruch zusammenknickende Schreiber das gerade Gegenteil des selbstbewußt-anmaßenden, auffahrenden, harten, mit der Welt in Fehde liegenden Direktors. Zwei so vollkommene Gegensätze können sich nicht etwa ergänzen, zwischen ihnen ist starke Freundschaft von vornherein ausgeschlossen. Eine alte Schulkamerad-

schaft mag das erste Band zwischen den beiden geknüpft haben, deren Wege dann so weit auseinandergingen; erst nach dem vernichtenden Sturz fand John Gabriel diesen einzigen Getreuen. Wilhelm war nie der Mann, für den er sich in der Stille hielt, aber ein warmer, teilnehmender Sinn versöhnt uns mit seiner poetischen und menschlichen Schwäche. Als einer der Geschädigten beim Fallissement der Bank um sein Weniges gebracht, trägt er dies dem Jugendfreunde nicht nach. Er sucht ihn auf, um den Einsamen ein bißchen zu zerstreuen, hört geduldig dessen Träumereien von neuer Macht und Größe, — bemerkenswert übrigens, daß Borkman die Musik, die Kunst der Träumer, am meisten liebt, — als bescheidenes Entgelt dafür wird ihm ab und zu ein anerkennendes Wort für seine poetischen Bestrebungen, das genügt ihm völlig. Beide haben ihre Dichtung nie verwirklicht sehen können: Foldals Tragödie kam nicht zur Aufführung und Borkmans Projekte scheiterten im Augenblick, wo sie Realität gewinnen sollten. Beide besitzen nicht den Mut, der hüllenlosen Wahrheit ins Gesicht zu blicken, daher trösten sie sich gegenseitig, suchen sich unbewußt in ihren Träumen zu bestärken und die tatsächliche Misere ihres Daseins zu vergessen. Wenn der fromme Trug zusammenbricht, bleibt Foldal psychologisch im Recht mit seiner Replik: „So lange du an mich glaubtest, so lange glaubte ich an dich", aber sehr im Unrecht mit der Ansicht, „im Grunde genommen" sei dies das Wesen aller Freundschaft. Was jene beiden zusammenführte, war das Bedürfnis schwacher Charaktere, aneinander wenigstens einen Rückhalt auf der Welt zu besitzen, da niemand sonst mehr an sie glauben wollte. Dieser ganz exzeptionelle Einzelfall ist keineswegs für Freundschaft überhaupt typisch. Selbst wenn Ibsen dies annehmen sollte, der seit Jahrzehnten zum mindesten keinen Intimen mehr zählt, falls er je einen besaß, und schon vor langer Zeit einmal meinte, Freunde seien ein kostspieliger Luxus, den er sich nicht gestatten könne, bewiesen hätte er es mit dieser Szene nicht. Jene Art von Freundschaft, welche Cicero dahin definiert, sie sei „die durch Wohlwollen und Zuneigung geförderte Übereinstimmung über alle göttlichen und menschlichen Dinge", bestand zwischen den entlassenen Strafgefangenen und dem Hilfsschreiber nicht, vielmehr vollzieht sich, was schon Aristoteles wußte: „Die bloß ihres Nutzens wegen Freunde sind, hören zugleich mit dem Vorteil auf, es zu sein, denn sie liebten nicht einer den anderen, sondern

jeder seinen Vorteil.“ Sobald Borkman und Foldal ihren ideellen Nutzen, ihre Rechnung beim gegenseitigen Verkehr nicht mehr finden, heben sie ihn auf. Freilich schmerzlos ist der Schnitt nicht, denn eins fesselt sie noch, was den stärksten Kitt so manchen in seinen ursprünglichen Absichten längst hinfällig gewordenen Verhältnisses bildet: die Gewohnheit. Sie läßt selbst John Gabriel eine Bewegung gegen die Türe hin machen, die sich hinter Wilhelm schloß, sie treibt den gutmütigeren Foldal nochmals zu Borkman hinaus, um ihm von der Wendung in Fridas Geschick Nachricht zu geben.

Ihr Bruch wird für beide von größerer Bedeutung, als ihre angebliche Freundschaft jemals war, denn er bereitet einer anderen Gewohnheit ein jähes Ende, in die sie sich all die Jahre hindurch einander bestärkend eingesponnen: die Gewohnheit der süßen Selbsttäuschung. Beide wissen, daß fast niemand auf Erden an sie glaubt, beide spüren gelegentlich „den grauenvollen Zweifel“ im eigenen Innern; die Enthüllung, daß auch der Freund jenen Zweifel teilt, verändert nachwirkend ihr ganzes Denken. Für Foldal genügt diese stärkste Enttäuschung, um seiner „Lebenslüge“ zu entsagen; er hat nie sich selbst vertraut, deshalb kam er ja, um „mich auf dich zu stützen, der glaubte.“ Borkman ist aus härterem Metall geschmiedet, allein auch für ihn ist der empfangene Anstoß immerhin stark genug, daß er mit schon erschütterter Kraft des Trotzes dem wieder auferstandenen Geist seiner besseren Vergangenheit begegnet, der gleich darauf unerwartet in Ella vor ihn tritt. „O diese Weiber, das Leben verderben und veruntreuen sie uns! Sie verpfuschen unser ganzes Schicksal, unseren ganzen Siegeslauf.“ Zu einem solchen Ausruf mögen viele berechtigt sein, Borkman ist es nicht. Ihm hatte das Geschick jenes „wahre Weib“ zugeführt, nach dem Julian Apostata sich sehnte, wie der gescheiterte Foldal, der überzeugt bleibt, es finde sich dennoch, obgleich die paar, die er kannte, „nichts taugen.“ Dies Gefühl gewinnt in John Gabriel allmählich die Oberhand, da er Ella nach so vielen, vielen Jahren wiedersieht. Als er sich von ihr, der schon gewonnenen Genossin für die Lebensreise schied, schlug er ins Verderben leitende Irrwege ein.

Es bleibt ein Rätsel, wie er einen Hinkel für seinen unbedingt verläßlichen Freund halten, ihm die gefährlichsten Geheimnisse anvertrauen konnte, nachdem der Advokat in einer ähnlich entscheidenden Situation sich in einer Weise benommen, die lebhaft an einen

jener Strauchritter gemahnt, deren Wahlspruch lautet: La bourse ou la vie. Einem Manne, der fähig war, auf solche Weise einen begünstigten Nebenbuhler zum Rücktritt zu veranlassen (nach Borkmans Anschauung zu zwingen), ist alles zuzutrauen. Der Bankdirektor bewies da eine ungemein geringe Menschenkenntnis. Diese unwahrscheinliche Supposition einmal zugegeben, ist es allerdings ein richtiger, poetischer Gedanke, daß just der Verrat an Ella, durch den Borkman es zum Bankdirektor brachte, später die Ursache des Mißlingens seiner ehrgeizigen Pläne wird, daß Hinkel, der sich um den Kaufpreis geprellt glaubt, aus Zorn darüber den betrogenen Betrüger von den erkletterten Stufen der Leiter wieder hinabschleudert — ins Gefängnis. Jedoch muß es offen zugestanden werden, wo der Name Hinkel auftaucht, pochen wir an eine taube Stelle des sonst vortrefflich gemachten Schauspieles. Hier bleibt zuviel unklar, um nicht zu sagen unwahrscheinlich. Die langen Dialoge des Stückes begründen hingegen keinen technischen Mangel; sie sind so lebhaft und spannend geführt, daß ein Gefühl der Ermüdung nicht aufkommen kann. Charakterzeichnung wie Aufbau der Szene sind derart geglückt, daß man kaum vermuten würde, dieses Drama sei im 69. Jahre des Autors geschrieben, während die Ermüdung drei Jahre später schon kenntlich ist. Die analytische Methode wird mit gewohnter Meisterschaft gehandhabt und zeigt sich, wie in früheren Werken, mit der Natur des Stoffes zwingend verknüpft. Das Wiedersehen lange Getrennter, die sich nun naturgemäß über vielerlei auszusprechen haben, dient auch hier dem Zweck, den Zuschauer über die Vorgeschichte zu informieren. Dies Wiedersehen wird dabei für Borkman und Ella ein Wiederfinden.

In dem Gespräch mit Ella erfährt Borkman, was er in seiner Gier nach Macht und Glanz vergessen und verleugnet, daß es kein höheres Glück gibt, als ein Herz ganz und ungeteilt zu besitzen, und kein Ersatz für solchen Verlust geboten zu werden vermag. Ella konnte nicht bei Hinkel Entschädigung für ihn suchen, wie er sie bei Gunhild — nicht gefunden. Die Leere, die er an der Seite seiner ungeliebten Frau empfand, mag sehr dazu beigetragen haben, ihn noch unersättlicher nach Reichtum und Einfluß begehren zu lassen. Bei ihm ward der Liebeshunger zum Machthunger, Ellas ungestilltes Liebesverlangen vergiftete ihre Tage und stellte sie an den Rand eines allzu frühen Grabes. John Gabriel hat das Liebesleben in

sich morden müssen, um es in ihr töten zu können; so wurden sie beide elend durch „die große, unverzeihliche Sünde". Nach und nach kommt jetzt über den Gestürzten die Erkenntnis, daß sie in der Tat nicht anderswo ihr Glück finden konnte und daß er es nie anderswo als bei ihr hätte suchen sollen. Wie Konsul Bernick klagt er, daß er „niemals Verständnis gefunden habe bei einer einzigen Menschenseele", klagt gerade darum so, weil er jetzt erst sieht, daß er es bei Ella erlangt hätte und dadurch bewahrt geblieben wäre vor vielem. Auch in den Traum hatte er sich eingesponnen, er trage an nichts die Schuld, anderen sei er zu keiner Buße verpflichtet, sie müßten ihm Genugtuung geben. Wie Foldal seinen Traum der Rückberufung, hat Ella seinen Traum der Schuldlosigkeit zerstört, die Erlebnisse mit Frau und Kind tun bloß das letzte hinzu. Jetzt weiß er's, daß er „von unten" wieder hätte anfangen müssen, um sich selber aufzuhelfen, durch ehrlichere Arbeit für das erstrebte Ziel, jetzt aber um des Zieles, nicht um seinetwillen. „Nur durch seine Gegenwart und seine Zukunft kann ein Mensch seine Vergangenheit sühnen." Und nun will er das. Jedoch zu spät kam ihm dies erlösende Wort, wie er zu spät danach trachtet, sich seinem Sohne zu nähern. Da geht er in Verzweiflung in die Winternacht, „ein toter Mann". Acht Jahre hat er sich's nicht abringen können, aus seinem öden Saal, wo er in Hoffnungen und Träumen lebte, ins Freie hinauszutreten. Die gefallene Größe scheute den Spott. Bei sich allein mußte er sein, um die Hirngespinste, die ihn trösteten, für Wahrheit zu halten. In dieser Nacht, wo die Täuschungen schwanden, treibt es ihn hinweg, fort von dem Hause, das ihn zu erdrücken droht. Nur Ella harrt bei ihm aus. Sie folgt ihm, als er, wie von Furien gepeitscht, durch winterlichen Wald und hohen Schnee sich hinaufarbeitet zu dem Lieblingsplatz ihrer jungen Tage. Noch einmal träumt er in grimmiger Trauer von seinem stolzen Lebenswerk, das er nicht vollbringen konnte. Jetzt noch sehnt er die Macht so stark herbei, daß die gereizte Begleiterin ihn, im Tiefsten beleidigt, an die Schuld mahnt, durch die er allen Anspruch verwirkte, den Mord an ihrer und an seiner Seele. Da greift es ihm ans Herz wie eine Eishand und leblos sinkt John Gabriel Borkman auf dieselbe Bank, wo er einstmals oft mit Ella in jungem Liebesglück gesessen. Die Fichte über dem Ruheplatz ward indessen ein alter abgestorbener Baum, unter ihr liegt nun ein alter Mann,

der lange schon dem Leben der Lebendigen abstarb. „So ist's am besten," zu enden ist das Beste geworden für den Verlorenen, das fühlt Ella, darum holt sie keine Hilfe. Der Tod bringt hier Erlösung von einem in Qual getragenen Dasein. Die Herzenskälte, sie „hatte ihn schon längst getötet" „und uns beiden zu Schatten umgeschaffen", Gunhild und Ella dürfen es aussprechen, beide schon dem Grabe zueilend, zwei Zwillingsschwestern, zwei Zwillingsopfer des Mannes, „den wir beide geliebt haben".

Keine Stellungnahme zu den Streitfragen der Zeit, keine geheimnisvolle Mystik drängt sich uns in diesem Drama auf. Menschen schildert es, treu und wahr, wie sie mit uns leben, wie wir selbst sind. Und dem, der fragt, was uns das Leben dieser Menschen kümmere, sei mit Grillparzers Versen entgegnet:

„Ein Menschenleben, ach, es ist so wenig,
Ein Menschenschicksal aber ist so viel."

Was unsere Teilnahme erzwingt, hat im Drama für uns Wert und Interesse. Das trübe Wintermärchen vom Manne, dem auf der vergeblichen Suche nach fremden Schätzen das Herz erstarrte, so daß er den Schatz aufgab, der längst sein war, und damit sich selbst aufgab: es wird an Menschenherzen greifen und vielleicht manch eines vor dem Erstarren retten. Aber auch die große Sünde der Zeit, die Gier nach Macht und Gold, bringt es zu lebendigem Bewußtsein, so sehr, daß man es die Tragödie des Kapitalismus nennen konnte. So faßten es wohl auch jene dänischen Arbeiter auf, die es so rasch als möglich sehen wollten. Bei Allmers schon klang das Thema von der Verführungskraft der goldenen Berge an, hier ward es zum wesentlichen Motiv. In schlichter Einfachheit bietet sich uns eine für alle Zeiten giltige Erkenntnis, zugleich eine just für unsere Zeit, die auf allen Gebieten so stolz ist auf überlegene Kühle des Kopfes und harte Kälte des Herzens, wichtige Lehre, wenn dargetan wird: die Kälte tötet, sie mordet das Beste in uns. „Klein Eyolf" verkündete mit feurigen Zungen die demütige Nächstenliebe als letzten Schluß der Weisheit. Was dort positiv gezeigt war, wird hier negativ begründet. Der Mangel an Liebe wurde Borkmans Verderben. John Gabriel konnte nicht innig genug lieben, „das war das Rätsel an ihm". Die Tat der Liebe ist nie vergeblich, sie kann sich freuen wie Foldal, daß sich sein

winziges „bißchen Dichtergabe bei Frida in Musik umgesetzt“ habe und er nun „doch nicht vergebens Dichter gewesen“. Die in Demut geleistete kleine Gabe Foldals geht nicht verloren, wo Borkmans größere Fähigkeit nutzlos versickerte. Dabei erinnern wir uns an „Hedda Gabler“. Mehr zu sein als ein Ring in der Kette der Geschlechter ist dem Menschen nicht vergönnt; wer trotzig ein Ganzes für sich bilden möchte wie Borkman, alles besitzen, alles genießen, alles bezwingen, der Herr der Welt, verschließt sein Herz der Welt und geht daran elend zu Grunde. Der stolzen Ich-Sucht der Zeit wird ein Spiegel vorgehalten, in dem sie ihre Züge, den Abdruck ihrer Gestalt wieder erkennen dürfte. John Gabriel, Gunhild, Erhard, Fanny sind vier Typen des selbstischen Begehrens nach Macht, nach Ansehen, nach Genuß, nach Zügellosigkeit. Der frohe Opfermut gebricht ihnen allen, sie hetzen sich ab auf der Jagd nach dem Glück; die Alten stürzen verkeuchend zu Boden und geraten unter die Räder, die Jungen tollen weiter, dem gleichen Ende zu. Der starre, selbstische Individualismus erfährt hier eine doppelt schwere Verurteilung durch den Vorkämpfer der Individualität. Das Liebesleben in einem Menschen morden sei die größte der Sünden? Jawohl, wenn dies Leben der Liebe in seiner Fülle die Nächsten nicht bloß, auch die Fernsten, die Menschheit umfaßt. Als Mahnung zu selbstloser Liebe, die das Größte auf Erden, verstehen wir „John Gabriel Borkman“.

---

## XVIII.

### (Wenn wir Toten erwachen.)

---

Der 20. März 1898 brachte dem greisen Dichter eine überwältigende Fülle von Huldigungen aller Art. Die skandinavischen Länder vereinigten sich zu einer Festschrift, an deren Eingang der Geburtstagsgruß König Oskars stand, ein Viertelhundert Schriftsteller aus Dänemark, Finnland, Norwegen und Schweden folgten diesem Bannerträger. Die anderen Nationen hatte man nicht zulassen können, da sich sonst hervorragende Vertreter aller Länder in unübersehbarer Zahl eingestellt hätten, um zur Siebzig-Jahr-Feier Ibsens es auszusprechen, was er für sie bedeute. Gibt es doch kaum einen klangvollen Namen unter der jüngeren Generation, dessen Träger nicht bekennen müßte, für seine geistige Entwicklung durch die Dramen des Jubilars mächtige Anregungen empfangen zu haben, mögen diese nun positiver oder negativer Natur gewesen sein, gleichviel. Auch für Ibsen gilt Nietzsches Wunsch, wer ihn begriffen, möge dann sein eigenes Werk schaffen als Individualität, nicht als Nachbeter, wie von allen Fesseln selbst von der Autorität des Meisters befreit, der ihm den Weg gewiesen. Und dies ist ja der Wunsch jedes echten Lehrers, seine Theorieen vorzutragen, um die Hörenden zum Selbstdenken zu erziehen, glücklich, wenn es gelungen, für seine Überzeugungen Mitstrebende zu gewinnen, aber weit glücklicher noch, wenn es ihm vergönnt war, die Schöpfer neuer, besser fundamentierter Theorieen heranzubilden. Mag man ihn dann zu den Toten werfen, in den von ihm Angeregten überwindet er sich selbst und den Tod, in ihren Lehren erwacht, was an dem alten Meister echt war, zu neuem Leben.

Bei jener Festschrift mochte der Gealterte sich des großskandinavischen Traumes seiner Jugendjahre erinnern, traf doch sein

Jubelfest mit den allzubescheidenen Gedenkfeiern zusammen, in denen die Erinnerung an die vor fünfzig Jahren von ihm so lebendig miterlebten Volkserhebungen wehmütig begangen wurde. Nicht er allein war alt geworden, auch seine Zeit. Trotz aller Ehrungen, trotz der Festvorstellungen aller großen Bühnen und der zahllosen Schar von Festartikeln sah der Dichter nicht mehr mit der frischen Begeisterung der Jugend in die Welt; in herb-resignierter, bitter-ironischer Stimmung blickte er auf dies anders denkende Geschlecht. Als erst der Festjubel verrauscht, die tönenden Worte verklungen waren und der Poet wieder an die Arbeit ging, ein neues Drama zu gestalten, da kam der Rückschlag. Der grübelnde Zweifler mag sich selbst gefragt haben, ob er denn wirklich so viel erreicht und geleistet, ob sich sein Leben und Wirken so gestaltet, wie er es geträumt, und die Stimme der Verneinung, die nie geschwiegen, mag nun in natürlicher Reaktion umso lauter in ihm geredet haben. Er brauchte Zeit, um mit derlei sich aufdrängenden traurigen Gedanken jenen Kampf auszufechten, als welcher ihm Leben und Dichten stets erschienen war. Darum verstrich Weihnachten 1898, ohne das bereits angekündigte neue Werk zu bringen, und erst nach einer Pause von drei Jahren gelangte am 16. Dezember 1899 der dramatische Epilog „Wenn wir Toten erwachen" zur Ausgabe. Aus qualvoller Selbstprüfung eines enttäuschten Greises entstanden, der alles verlangte, und weil ihm bloß vieles geworden, nichts erreicht zu haben glaubt, stellt sich so betrachtet dies letzte Drama dar.

„Når vi døde vågner" erschien gleichzeitig in dänisch-norwegischer und deutscher, gleich darauf in englischer, französischer, italienischer, polnischer und russischer Sprache. 12 000 Exemplare der dänischen Ausgabe wurden benötigt. Die Aufführung am königlichen Theater in Kopenhagen erfolgte bereits am 28. Januar, schon am 29. Januar wurde das Stück schwedisch in Helsingfors gespielt, am 14. Februar mit Lindberg in Stockholm. Die allererste Aufführung, nicht bloß in Deutschland, brachte das Stuttgarter Hoftheater am 26. Januar. Dr. Heines wanderndes Ibsentheater folgte am 27. Januar in Stettin, das Breslauer Lobetheater und Halle am 29. Januar, Frankfurt, wo dies Drama 11 Mal gegeben wurde, am 3., Leipzig am 13. Februar. Inzwischen kam am 6. Februar Christiania, wo das 1899 an Stelle des Christiania-Theaters getretene Nationaltheater das Stück 11 Mal spielte. Im Durch-

schnitt stand dort in den sechs bisherigen Spieljahren Ibsen allwöchentlich im Repertoire, wobei stets zu bedenken ist, daß Christiania jetzt 230 000 Einwohner und ganz Norwegen nicht viel mehr als Berlin mit Charlottenburg zählt. Am 17. März 1900 brachte das Deutsche Theater in Berlin den Epilog. Hier sah ich eine der nächsten Vorstellungen. Anfang April gab ihn Graz als erste unter den Bühnen Deutschösterreichs. Im ersten Halbjahr 1900 fanden fast 200 deutsche Aufführungen statt. Im November 1900 kam das Hamburger Stadttheater, am 10. Januar 1901 das Dresdner Hoftheater. In deutscher Sprache wurde das Stück auch im Mai 1901 in Krakau, im November in Sophia und im Mai 1902 in Brüssel gespielt. Italienisch wurde es zuerst am 2. Mai 1900 im Manzonitheater Mailands, in russischer Sprache am 15. Dezember 1900 im Künstlerischen Theater Moskaus gegeben. Eine Matinee zu Urheberrechtszwecken hatte schon am 16. Dezember 1899 im Haymarkettheater in London stattgefunden; öffentlich wurde es dort am 25. Januar 1903 im Imperialtheater gespielt. Die in den Anmerkungen zu Ibsens Briefen erwähnte Première des Werkes im Mai 1903 durch das Oeuvre konnte tatsächlich nicht verwirklicht werden und ein Prozeß zwischen dem Gymnase-Theater, das 1900 das Stück annahm, und dem Übersetzer, dem russischen Diplomaten Graf Moriz Prozor, schwebt noch, so daß Paris den Epilog bisher nicht sah. Erst am 20. März 1904 fand die Aufführung in Wien im „Deutschen Volkstheater“ statt.

Schon im Falk der „Komödie der Liebe“ mochte man den Schaffenden in seinem Geschöpf wiedererkennen, die Zweifel König Skules hat dieser Thronbewerber der dramatischen Kunst selbst mit durchlitten, aber im „Baumeister Solneß“ zeigte sich jenes Gerichtstag über sich selbst halten zuerst deutlich greifbar; gleich nach dem Erscheinen des rätselvollen Werkes wurde dies hier ausgesprochen. Alfred Allmers hat das Lebenswerk, das ihm vorschwebte, nicht vollbracht, wie Johannes Rosmer und Eilert Lövborg es unvollendet stehen ließen. Auch John Gabriel Borkman scheiterte mit seinen hochfliegenden Plänen. Nun tritt Arnold Rubek auf, dem das äußere Gelingen folgt wie Halvard Solneß und dem die innere Befriedigung ebenso mangelt wie jenem. Im Bildhauer Rubek sah alle Welt sofort den Dichter selbst, sieht ihn so sehr, daß man in Gefahr scheint die typische Bedeutung dieses dramatischen Epiloges,

den ich die „Komödie des Ruhmes“ nennen möchte, zu verkennen. Wie „John Gabriel Borkman“ das Thema der „Stützen der Gesellschaft“ wieder aufnimmt, so variiert „Wenn wir Toten erwachen“ das Problem (oder besser: die Probleme) aus „Baumeister Solneß“. Die Ähnlichkeit im Detail ist geringer, die Ähnlichkeit der Idee vollkommener.

Drei Phasen der Gestaltung können auch da unterschieden werden. Die tatsächlich zu nehmende, zunächst ganz individuell ausgedachte Lebensgeschichte des Bildhauers ist das zuerst vor Augen Geführte, aber wohl das zuletzt Entstandene, die dramatische Verkörperung einer weit allumfassenderen Stimmung, die ihrerseits wieder nicht Ibsen als Menschen allein zugehört, sondern bei Leuten, die an ihr Ziel gelangt sind, sehr häufig ist. So bietet „Wenn wir Toten erwachen“ die günstigsten Vorbedingungen: ein allgemein gültiger, typischer Fall, an dem der Dichter einen starken persönlichen Anteil nimmt, in eigenartig individualisierter Ausführung der Handlung und der Charaktere. Doch in diesem Epilog, wie in der ihm vorangegangenen Dramenreihe aus der modernen Gesellschaft, liegt nicht der wahrhaft poetische Anlaß vor, daß ein geeigneter Stoff den Dichter zur Gestaltung reizt, weil er die Bedingungen in sich trägt, zu allgemeiner Bedeutung erhoben zu werden, sondern den philosophierenden Denker drängt ein typisch Menschliches zu dramatischem Ausdruck, für das die lebenswahre Form erst gefunden werden muß. Charaktere und Handlung werden erdacht, um eine Erfahrung anschaulich vorzutragen. Um aber zu verdecken, daß zuerst der Gedanke war, geht der Autor in der ängstlich liebevollen Individualisierung seiner fleischgewordenen Ideen weiter als ratsam. Deshalb kann der bewußt erstrebte naturalistische Schein schließlich von dem Schaffenden selbst mit ungebührlicher Wichtigkeit behandelt werden, so daß in eindringlichster Spezialisierung der gattungsartige Charakter des Ganzen sich verwischt und erst bei vertiefender Betrachtung wieder hervortritt. Das Bemühen, eine Idee dramatisch zu realisieren, treibt zu naturalistischen Schnörkeln in der Charakteristik, die nach dem Gesetz der sich berührenden Gegensätze ins Mystizistische entarten. Der Gefahr durch Einfügung persönlicher Geständnisse den Charakter der geschaffenen Figur unglaubwürdig zu verschieben, entging Ibsen, indem er abermals einen Künstler zum Helden wählte. Auch sind die Stellen persönlicher Aussprache relativ selten und was da gesagt wird, könnte

in der Tat Rubek selber sprechen, ohne daß man an den hinter ihm stehenden Dichter zu denken brauchte. Ja man geht vermutlich fehl, wenn manche Stimmung zeitweiligen Unbehagens, die Ibsen aus eigener Erfahrung geschöpft und zur dauernden Charakteristik seines Bildhauers verwendet hat, als beherrschendes Lebensgefühl des Schaffenden aufgefaßt wurde. Gedanken des Greises werden übrigens leicht greisenhafte Gedanken.

Die Nichtigkeit des Ruhmes, die Täuschungen des Ringenden, den der erstrittene Kranz nicht beglückt, dies hat Grillparzer in der „Sappho", wie Ibsen in „Wenn wir Toten erwachen" zu ergreifenden Klagelauten geführt. Schon im 27. Jahr der Österreicher, erst im 72. Jahr der Norweger: es liegt ein Stück National-Psychologie in diesen umgestellten Ziffern. Am 31. Juli 1895 schrieb Ibsen bezeichnend: „Es gewährt ja eine gewisse Befriedigung, so bekannt zu sein in den Ländern ringsum. Aber ein Glücksgefühl bringt es mir nicht. Und was ist es schließlich im Grunde wert, das Ganze. Na — —!" Das Ungenügen am Erreichten, der Wunsch, sein Leben nochmals beginnen zu können, um es dann anders zu lenken, sind allverbreitete menschliche Charakterzüge. „Wenn wir Toten erwachen" fügt dem aber noch eine individualisierte Idee hinzu. Es gibt einen Augenblick im Leben, wo das Glück da ist und nur festgehalten zu werden braucht, willig und bereit sich fangen zu lassen wie es ist. Allein wir sehen, wir erkennen es nicht, betrachten es gleichgültig. Man muß es nicht erst wegstoßen, schon wenn wir es nicht ergreifen, wendet es sich beleidigt von uns, flieht und verschwindet. Dieser Moment war für Arnold Rubek gekommen als er seine Statue vollendet hatte und die Jungfrau, die sich, ihren nackten Körper und ihre heilige Scheu, hingegeben, vor ihm „stand in atemloser Erwartung", hoffend, nun werde er als Mann zu ihr sprechen. Jedoch er nahm bloß ihre Hände und drückte sie warm und sagte: „Ich danke dir von ganzem Herzen, Irene. Dies hier ist eine segensreiche Episode für mich gewesen." Da krampfte sich ihr Herz zusammen, da wandte sie sich von ihm ab, ins Dunkel, und verschwand. Seither war sie eine Tote, aber auch er starb damals und wußte es nicht. Es war, als der Künstler über den Menschen gesiegt hatte.

Rubek war stets zunächst Bildhauer, dann erst Mann. So mußte er sein, um als Schaffender Großes zu leisten, aber damit

verdarb er zugleich Irenens Leben und das seine. Und doch, wie Rubek selbst nach langen Jahren noch glaubt, „es liegt etwas Wahres darin“. Er durfte in Irene nicht die lockende Sphinx erkennen, er konnte nicht anders zu ihr aufschauen als zu dem reinen Wesen jenseits aller Geschlechtlichkeit, sollte sie für ihn bleiben, was sie ihm so wertvoll machte: das vollkommenste Modell für das aus dem Schlummer des Todes erwachende „edelste, reinste, idealste Weib der Erde“. So war sie ihm erschienen, als er sie fand. Er verlangte jenen Dienst von ihr. „Und du fügtest dich so froh und so gern. Und du verzichtetest auf Familie und Heimat — und folgtest mir.“ Aber sie tat es nicht aus Begeisterung für die Kunst, sondern für deren Repräsentanten. Er zog sie an, ihm wollte sie folgen und dienen. Und in dem Kunstwerk, das er schuf nach ihrem Bilde, sah sie sich selbst erhöht und verewigt durch die schöpferische Kraft des Mannes, den sie liebte. So war diese Statue für sie in der Tat „unser Kind“, denn sie bot ihr, was ein Kind der Mutter ist, ihr eigenes Ich nochmals, hervorgerufen und neugeschaffen durch den im gemeinsamen Sprößling mitgeliebten Gatten. Auch der Stolz und die Eitelkeit der Mutter blieben Irene an ihrem Anteil an der Bildsäule nicht fremd. Jedoch solche geistige Mutterschaft befriedigt sie nicht. Im letzten Grunde ist ihr alle Kunst gleichgültig. Arnold Rubek allein füllt ihr Herz aus. Nicht wenn sie ihm Modell steht „in freier, völliger Nacktheit“ gehört er ihr; da fröhnt er seiner Kunst und vergißt, daß ein Wesen von Fleisch und Blut vor ihm sich entkleidete, ein Weib, das ihn begehrt. Die Werktage werden in der Tat nur dem Werk gewidmet, das es zu schaffen gilt; doch der Samstagabend führt die beiden hinaus aus der deutschen Hauptstadt an den nahen Taunitzer See. (Es ist natürlich ganz gleichgültig, ob man dabei an München und den Starnberger See oder an Berlin mit den Havelseen denkt.) Die nächsten 24 Stunden sind sie frei und spielen wie Kinder am Ufer vor dem Bauernhäuschen. Das ist ihr Sommerparadies. Dann beginnt wieder die schwere Arbeitswoche, schwer nicht durch die Arbeitsleistung, nein, durch die aufregenden, stillen Kämpfe, die beide, jedes tief versteckt vor dem anderen, mit ihrem heißen Blut ringen. Sie harrt auf den Moment, da er sich an ihr vergreifen, sie an sich reißen würde, auf die Besitznahme, die sie zugleich wünscht und scheut. In ihrem bangen Schauder tröstet sie sich mit der

spitzigen Nadel, die sie im Haar verborgen trägt und mit der sie den Verwegenen töten würde. Es wäre nicht geschehen. Aber daß Arnold ihr gar nicht Gelegenheit gibt, sich gegen ihn verteidigen zu müssen, das ist es, was Irene ihm nicht verzeihen kann. Seine anscheinende Gleichgültigkeit läßt sie den Künstler in ihm um so glühender hassen, je heißer sie der Mann reizt. Sie ahnt es nicht, daß er während dieser „drei, vier Jahre manchen Tag von all deiner Schönheit wie von Sinnen war" und daß ihn nur der Gedanke zurückhielt, wenn er sie berühre, könnte er das nicht vollenden, „wonach ich strebte". Sollte nach ihrer Gestalt „das reine Weib" in Marmor nachgebildet werden, dann mußte sie selbst das reine Weib sein. Das war kein Aberglaube, wie es Rubek später gelegentlich scheinen möchte, sondern eine ganz treffende Betrachtungsweise.

Als jedoch das Werk beendet, da kam jener Augenblick, wo Rubek sein Leben ergreifen sollte und statt dessen sein Leben verspielte. Die grenzenlose Aufopferung Irenens war vergessen, vergessen auch, daß er ihr zugesagt, sie auf den hohen Berg zu führen und ihr alle Herrlichkeit der Welt zu zeigen. Oder vielmehr; glaubte sein künstlerischer Egoismus, nicht minder grenzenlos als ihre Hingabe, das alles nicht schon erfüllt zu haben, indem er sie an seiner Arbeit teilnehmen ließ? Der Bildhauer sah in jenem Augenblick nur das Modell, dem andere Modelle zu anderen Werken folgen würden und er verkannte den Menschen in ihr, dessen Verlust erst ihm zeigte, welch unersetzliches Gut er eingebüßt. Für Irene, die so lange vergeblich auf seine Liebe geharrt, gab es nun kein Zögern. In schweigender Heimlichkeit verließ sie ihn, der ihr in blindem Unbedacht eine vergiftete Wunde geschlagen. In verzweifelndem Gram und grimmer Selbstverachtung peinigte sie sich, trat ihren Stolz mit Füßen. Wie nur er sie geschaut, so zeigte sie sich Tausenden, unreinen Blicken bot sie ihre statuenhafte Schönheit zur Augenweide, die sie bloß für ihn gehütet hatte. Wie er mit ihr gespielt, spielte sie nun mit den Männern, trieb jeden, der ihr in den Weg trat, als Racheopfer für den einen, bis in Wahnwitz und Tod, um schließlich (bei diesem Wüten gegen sich) selbst dem Wahnsinn zu verfallen und als vermeintlich Tote in der Irrenzelle zu vegetieren.

Das Kunstwerk war ja vollendet, als Irene ging. Sie konnte „unser Kind" verlassen. Aber als sie fort war, so plötzlich ver-

schwunden, da erwachte in Rubek ein unbestimmtes Gefühl, in seinem Leben steckte irgendwo ein Irrtum. Und bald glaubte er diesen Irrtum in seiner bisherigen Beurteilung der Welt zu finden. Als Strebender von einem freilich unklaren Idealismus erfüllt, wurde er „weltklug in den Jahren, die folgten". Durch seinen „Auferstehungstag" zur Berühmtheit durchdringend, ändert er mit seiner Auffassung auch dies sein Meisterstück. Die Auferstehung erschien ihm jetzt in anderem Lichte. Das reine Weib blickte nicht mehr in verklärter Freude, sondern „ein bischen gedämpft", mehr resigniert also, aufwärts; sie steht nicht länger allein, sondern als eine Figur unter vielen da. „Und aus den Furchen der gewölbten, berstenden Erde, da wimmelt's nun herauf von Menschen mit heimlichen Tiergesichtern — Männern und Weibern — wie ich sie aus dem Leben kannte". All dies hatte seine Ursache darin, daß er „Jahr um Jahr" auf „Irene gewartet — ohne es selber zu wissen". Da verfiel er dem gleichen Irrtum wie John Gabriel Borkman, glaubte ein Weib durch ein anderes ersetzen zu können und warb um Maja. Hier wird es ganz klar, wie dieser Epilog wesentlich das Thema des vorhergegangenen Stückes in einer neuen Variation aufnimmt. Was dem Manne Kraft und Zuversicht gibt, ist die Liebe des Weibes. Wem die rechte Gefährtin nicht oder zu spät begegnet, ist ein „Stiefkind Gottes auf Erden". Wer sie aber von sich weist im Verlangen nach Macht oder Ruhm, der geht daran zu Grunde. Auch hier ist Schicksalstücke und Schicksalsrache zu scheiden. Borkman hätte mit Ella vereint seine Träume später vielleicht, aber sicherer in Taten umgesetzt und all das zu schaffen vermocht, was er zur eigenen Befriedigung und zum Wohl des Landes plante. So hätte auch Rubek seine Kunstwerke im Bunde mit Irene vollendet. In dem Augenblick, wo sie verschwunden war, verlor er die Lust zur Arbeit, wie Oswald die Kraft, und ein gleich marterndes Gefühl der Zwecklosigkeit peinigt ihn. Ja, sein bestes Werk hat er dann abgeändert und verpfuscht, wie Borkman seine Ideen in der Ehe geändert, seine Schöpfungen nicht vollbracht, dem Luxus gehuldigt. Der Ruhm quält ihn und er schafft nun bloß kleine geringe Kunstsachen, weil ihm der Mut zu einem Werk, des „Auferstehungstages" würdig, fehlt. Er war inzwischen bekannt und begütert geworden, allerdings auch älter. So kehrte er zum Besuch in die Heimat zurück, sah das junge, frische Ding und begehrte es für

sich, blieb auch bei seinem Vorsatz als er sah, daß „dies ein wenig hart für dich war, Maja". Er konnte ihr dasselbe versprechen wie einst Irenen, aber er konnte es ihr schon darum nicht geben, weil sie „nicht eigentlich zum Bergsteigen geschaffen" war. Er war ihr genaht, weil in der Zeit nach Irenens Verschwinden, vollends nachdem sein „Auferstehungstag" in endgültiger Form in die Welt gegangen, ihm Ruhm und Geld gebracht, sein Beruf, seine Tätigkeit, sein ganzes Dasein begann, ihm „so von Grund aus leer und hohl und nichtig vorzukommen". Dagegen schien es ihm „unvergleichlich wertvoller, ein Leben in Sonnenschein und Schönheit zu führen". Die Mittel dazu besaß er jetzt ja und „konnte sich die Villa am Taunitzer See bauen und das Palais in der Hauptstadt". So schaffte er sich nun zuguterletzt auch noch Maja an, wie diese es nach fünf Jahren treffend ausdrückt. Sie besaß nichts und er wollte sie besitzen. In halb verstohlenen Andeutungen erfahren wir, daß nun eine erste Zeit heißen Genusses folgte. Allein dem Glücksrausch des Errungenen schlich bald der Katzenjammer der Ernüchterung nach. Im dauernden Zusammensein, Tag um Tag, zeigte es sich mit kläglicher Deutlichkeit, daß Maja keine Anlage zum Bergsteigen hatte, sich nur in Niederungen wohl fühlte, in denen es der ernstere Professor so wenig aushielt als Alfred Allmers bei Rita. Allerdings ist es hier der Mann, der über großen Reichtum verfügte und die kleine Maja ließ ihm darüber kaum einen Zweifel, wie wenig begehrenswert er ihr ohne solchen Rückhalt erschienen wäre. Auch das Gesetz der Umwandlung kehrt wieder und Rubek ist es, der unter seiner Herrschaft steht. Maja blieb dieselbe, begierig nach Abwechslung, sinnlich erregbar, geistig gleichgültig, mehr noch, von Widerwillen erfüllt gegen Rubeks Arbeit, wie Rita gegen Alfreds Buch. Durch „volle vier, fünf Jahre" hat Rubek neben Maja gelebt, mit ihr vegetiert, sich in Kleinlichkeit und Leere bei ihr verzettelt, seinem Künstlerberuf entfremdet, so sehr, daß er in den letzten Jahren kaum noch hie und da eine Porträtbüste entwarf. Sie hat ihn „in den Flügel geschossen" und in ratloser Qual sein Wildenten-Schicksal erfüllend, schwankt er den Lebensweg weiter, bei Tage von öder Langeweile verzehrt, bei Nacht von Schlaflosigkeit gepeinigt. In dieser Ehe fehlen die Kinder und die Liebe.

Aber Arnold Rubek sieht nur, was seine Frau an ihm verschuldet, nicht was er an ihr getan. Er, der „ältere Herr", be-

handelt „die noch ganz jugendliche“ Maja „überlegen lächelnd“. Er fühlt sich in dem, was er ihr alles geschenkt und was ihr so unendlich wenig, ja nichts gilt. Er ist stolz auf den Reichtum und die Pracht, die sie umgeben; ihr aber wird sein Haus nie zum Heim. Sie galt ihm nur als Spielzeug, wie Nora ihrem Gatten, allein Helmer liebt noch immer, wo Rubek heimlich mißachtet. Maja kommt sich vor wie ein Waldvogel im Käfig. Die Empfindung, sich verkauft zu haben, beginnt in ihrem Gehirnchen aufzusteigen. Im Grunde wären beide jetzt froh, einander los zu sein. Und weil sie nicht voneinander davonlaufen können, glauben sie die Heilung zu finden, indem sie miteinander davonlaufen. Nach Norwegen richten sie eine Sommertour. Vielleicht wird die Heimat, wo ihre Ehe entstand, dieser Verbindung neuen Bestand geben können. Sie haben sich getäuscht. Sie selbst sind, wie sie sich gegenseitig fremd wurden, auch der alten Heimat entfremdet. Sie öden sich in dem Badeort an der südnorwegischen Küste (wo die Handlung des Stückes, dessen Vorgeschichte wir rekonstruierten, einsetzt) noch schlimmer an als im eigenen Hause.

Und da begegnet Arnold unvermutet Irene, die aus der Heilanstalt entlassen, aber unter Überwachung einer als Wärterin fungierenden Diakonissin im gleichen Hotel vorübergehend Aufenthalt genommen. Stets hat er den Argwohn gehegt, sie sei damals vielleicht doch aus Liebe zu einem anderen so spurlos verschwunden. Jetzt erfährt er von ihr in jenen echt Ibsenschen, langen Gesprächen, die Vergangenes allmählich aufdröseln, daß nur er es war, der sie von sich hinweggedrängt. Jenes Gefühl, welches ihn sich selbst in Reue und Selbstanklage als schuldbeladenen Mann an einer Quelle sitzend modellieren ließ, hat Recht gehabt. Wie Borkman durch Ella Rentheim wird Professor Rubek durch Irene aus seinem tatlosen Träumen geweckt und dahin geführt, seine Vergangenheit durch ein neues Leben sühnen zu wollen. Wie dort ist es auch hier zu spät und bloß ein in kraftvollem Aufschwung versöhnender Untergang noch möglich. Ortswechsel symbolisieren da und dort das Bestreben, mit einer drückenden Vergangenheit zu brechen. Borkmans Wanderung zur Fichte wird durch Rubeks Aufstieg ins Hochgebirg ersetzt, wie jenen Ella begleitet diesen Irene. Beide Paare vereint der Tod. Von Ella wissen wir es ja, wenn sie neben John Gabriels Leiche steht, daß ihr im besten Fall noch einige Monate zu leben

bleiben. Irene und Arnold verschüttet die Lawine im Unwetter, dem sie (Ulfheims Warnungen unbeachtet lassend) getrotzt. Wird Hilde bei Halvard Solneß' Absturz wahnsinnig, so weicht Irenens still fortglühender Wahnwitz dem Gefühl der Befreiung, in dem sie jubelnd auf die Gefahr des Unterganges hin dem Geliebten zur Höhe folgt. Der Tod Rubeks und seiner von ihm unberührten Begleiterin nach gegenseitiger Sündenvergebung erinnert, obzwar ein unfreiwilliger, an die Art, wie Johannes Rosmer und Rebekka aus dem Dasein scheiden, innerlich vereint. Aber freilich, Johannes überragt Arnold als Mensch ebenso, wie Rosmersholm diesen dramatischen Epilog als Stück. Die Ähnlichkeit ist auch technisch vorhanden, wenn der Zuschauer wie dort von der frommen Frau Helseth, hier von der pflichttreuen Diakonissin das vernichtende Ende durch einen Schreckensaufschrei erfährt. Die Gläubigen behalten das Schlußwort.

Im Technischen widerstreitet es allen Gewohnheiten der Gesellschaftsdramen Ibsens und scheint zunächst ein ausgesprochener Rückschritt, daß die Szenerie in jedem Aufzug eine geänderte ist. Ja während der zweite und dritte Akt zeitlich bloß durch ein paar Stunden und räumlich durch eine verhältnismäßig ebenso kleine Distanz getrennt sind, fällt in den ersten Zwischenakt eine Reise von der Küste ins Gebirge. Dies ist um so auffallender, als alle Handelnden (ohne daß mehr als ein paar Worte geändert zu werden brauchten) ganz gut schon im ersten Akt, statt vor dem Badehotel, vor dem Gebirgsgasthof zusammentreffen könnten, wobei dann auch an den Sommervormittag dieses Aufzuges noch am selben Nachmittag der zweite Akt sich zwanglos anschließen, die ganze Handlung also in weniger als 24 Stunden abrollen könnte, was Ibsen sonst so gern übt. Allein der Wechsel des Reiseplans bei dem Ehepaar Rubek, und zwar bei ihr unter Ulfheims, bei ihm unter Irenens Einfluß, schien dem Dichter für seine Zwecke erforderlich, weil er von tieferer, symbolischer Bedeutung sein soll. Mit dem Modell und dem Bärenjäger treten wirkende Gewalten in die dumpfe Existenz der Eheleute, die deren schwach gewordenem Willen zuvörderst leichtlich die Richtung geben, dann aber zu eigenem Leben erwecken und so beide erwachen lassen. Alle vier waren, jedes in seiner Art, an die „Stelle gelangt, wo man weder vor noch zurück kann". Nun aber beginnen die Toten zu erwachen, ihren abgestorbenen Willen wiederzufinden und darauf auch ein Ziel. Wahlverwandtschaft löst

die Bande, durch welche Rubek und Maja nur mehr äußerlich verknüpft waren, erneut die alten Beziehungen des Bildhauers zu Irene und schafft eine kräftige Attraktion zwischen Ulfheim und Maja.

Arnold Rubek sieht seine Gattin mit völliger Gleichgültigkeit an den Bärentöter verloren gehen; er ist ja innerlich froh, von ihr befreit zu werden. Und Maja rächt sich an ihres Gatten kaum noch verhehlter Abneigung, indem sie so rasch einen Nachfolger für ihn wählt. Sie hat nicht allzu viel Sinn für das Korrekte, aber die Art, wie sie im Schlußakt Ulfheim im Zaum hält und gerade dadurch ein tieferes Gefühl in ihm hervorbrechen läßt, erwirbt ihr eine gewisse Sympathie, die der unbedeutenden Frau, dem Typus des nichtigen Weibchens, sonst versagt bliebe. Sie geriet bei dem Künstler ebenso an den Unrechten, wie Ulfheim bei seinem Rettungsversuch, als er ein „junges Ding aus dem Kot zog und hoch über dem Boden trug" und zum Dank Hörner kriegte. Nach dieser Erfahrung lernte er den Durchschnitt der Frauen klarer beurteilen und besser bezwingen. Wie Irene sich an allen Männern für ihre Verschmähung durch den einen rächt, so nimmt Ulfheim an allen Frauen nach Faunart Rache für die eine, die ihn betrogen. Wie Irene jene Männer, verachtet Ulfheim diese Weiber, beiden frißt mitten im tollen Genußleben eine unvergessene Schmach am Herzen. Nur eine, die sich ihm weigert, kann den Jäger erlösen, darum vermag es Maja, die ihm ihre Eroberung schwerer macht, als sie zunächst schien. Er hatte verlernt, in der Frau die Persönlichkeit zu schätzen und sich gewöhnt, jede nur als Sache zu gebrauchen, weil er so viele fand, die sich damit begnügten, eine Sommernacht seine Sache zu sein.

Es ist das alte Hebbel-Problem, das hier wieder in den Vordergrund tritt; das Schicksal der Frau sei es, in der Regel sich als Sache gebraucht zu finden, wo sie als Person geachtet sein möchte. Arnold Rubek hat es stets so gehalten. Er lockte Irene, wie einst die Nachbarskinder, und nahm das Opfer ihrer blühenden Jugend hin, um ein Kunstwerk zu gestalten. Er sah in ihr das Modell, die Sache, die brauchbar war zu einem höheren Zweck. Und als sie ihm entschwunden und die Kunst ihm nicht mehr genügt, da nahte er sich Maja und erwirkte sich das Opfer ihrer frischen Blüte, um sein Leben behaglich zu gestalten. Er sah in ihr das Weibchen, die Sache, die brauchbar war zu einem niederen Zweck. Er war

dabei stets Egoist, zuerst als Künstler, dann als Mensch, erblickte in den anderen bloß Mittel für seine Zwecke. Damit verging er sich gegen jenes Moralprinzip Kants, welches als Ibsens Leitmotiv gelten könnte, jeden Menschen als Zweck, keinen als Mittel zu behandeln. Das ist seine Schuld und sie rächte sich. Als er in Irene nur das Modell erblickte und glaubte, ihrer nach Vollendung der Statue nicht mehr zu bedürfen, schädigte er den Menschen in sich aufs tiefste; als er das Weibchen Maja an sich riß, da begrub er den Künstler in der Lebenslüge des Genusses. Irene war der Schwan, der sein Boot zog, Maja die Sandbank, an der es strandete, als der ungeschickte Schiffer den Schwan verscheucht hatte. Rubek verhielt sich Irene gegenüber nicht unähnlich, wie Falk anfänglich Schwanhild begegnet, die für seinen Dichterflug durch die Hingabe ihres Ich die Schwinge werden soll. Wie der junge, töricht-naive Bildhauer Lyngstrand mit den Schwestern Wangel spielen möchte, hat der berühmte Bildner Rubek mit Irene und Maja gespielt. Den Namen kommt symbolische Bedeutung zu. Mâjâ bedeutet in den Götterfabeln Hindostans Trug, der Schleier des reizenden Weibes ist der Schleier der Täuschung. Enttäuschung ist es denn auch, die Rubek bei seiner Gattin fand, dies Glück hat ihn getrogen. Irene ist das altgriechische Wort für Frieden. Die herrliche Gestalt, die mit hellenischer Unbefangenheit sich seinen Blicken bot, befähigte ihn, ein Marmorgebilde von der Vollendung hellenischer Schönheit zu meißeln, allein sie besaß auch eine Seele, die ihm gehörte, und seinem in zielloser Sehnsucht sich verzehrenden Leben den Frieden gegeben hätte, dessen der Schaffende bedurfte. Jetzt freilich, als er ihr, ein Dezennium nach ihrem ersten Sichfinden, wiederbegegnet, kann er mit ihr vereint nur noch eins erreichen: die Ruhe des Todes. Sie war bestimmt, ihm den Frieden zu bringen, seine Schuld ist es, wenn sie diese Mission erst so spät und so traurig erfüllen kann.

Irene selbst schreibt sich später einen anderen Beruf zu, mit dem sie an Aline Solneß erinnert. Auch sie habe ein Leben zu leben und ein Menschenschicksal zu erfüllen gehabt. „Ich hätte Kinder zur Welt bringen sollen. Viele Kinder. Das wäre mein Beruf gewesen." Statt dessen habe sie ihm gedient und damit eine nie wieder gut zu machende Todsünde gegen sich selbst begangen. Arnold Rubek lud dieselbe „unverzeihliche Sünde" an ihr auf sein Haupt, die Ella Rentheim ihrem John Gabriel vorwirft; das

Liebesleben tötete er in ihr. Sie hatte ihm ihre Seele gegeben und nun war sie wie eine Abgeschiedene. Seelenlos ging sie durch die Welt, bis die Begegnung mit dem Geliebten diese Tote wieder erwachen läßt. Wenn sie sich übrigens in ihrem Wahn selbst für tot hält, dann denken wir an die Vestalin im „Catilina", die aus dem Grab entkommen, eine unsichere Schattenexistenz zwischen Tod und Leben führt. Wie Furia den Catilina zugleich haßt und liebt, so empfindet Irene, die zweimal das Dolchmesser gegen Arnold zu zücken bereit ist, das sie mit der Schlauheit des Wahnwitzes vor den überwachenden Blicken der Wärterin zu bergen weiß. Zu Kindern fühlt sie sich jetzt noch hingezogen, mehr als Rubek, der die Kleinen mit dem Blick des Plastikers betrachtet, oder Maja, bei der die Unbefriedigung der kinderlosen Frau sich als nervöse Ungeduld der spielenden Schar gegenüber äußert. Diese Unerwachsenen spüren das instinktmäßig und kommen der Fremden, die den Großen so unheimlich erscheint, vertrauensvoll entgegen. Es war in der Tat ihr Beruf und die Stimme der Natur, was sie zu Rubek, dem unbewußt gewünschten Vater ihrer Sprößlinge, hintrieb. Durch einen anderen Mutter zu werden, verschmähte und verhinderte sie. Befruchtend wirkte ihre Gegenwart auf den Bildhauer, sie bot die Anregung, deren er bedurfte, um Kinder in seiner Kunst zu zeugen. „Sie hatte den Schlüssel" zu dem Schrein, in dem all seine „Bildnerträume verwahrt liegen". Als sie verschwand, „da fiel der Deckel ins Schloß", nun ruht alles unbenutzt Er kann nicht mehr arbeiten, und all die „heimtückischen Kunstwerke" von Porträtbüsten, bei denen er sich die Abgebildeten nach ihrer Tierähnlichkeit vorstellt, wie die Ungeduld, mit der er bloß noch hie und da, so im Vorübergehen schafft, beweisen lediglich sein Zerfallensein mit sich und deshalb auch mit der Welt. Der Unzufriedene wird zum Satiriker, weil er in ironisch-spöttischer Mißachtung der anderen seinen Trost sucht. Arnold und Irene sind ihrem Lebensberufe in gleicher Weise entzogen worden, denn wie sie verlangt, Mutter von Menschenkindern zu werden, begehrt er, Vater von Marmorkindern zu sein. Dazu aber konnten sie einander nur gegenseitig verhelfen. Er hat eingesehen, daß es für Leute seines Schlages nicht das Richtige sei, im „müßigen Genuß das Glück zu suchen" „Ich muß fortfahren zu wirken — Werk schaffen auf Werk gleich bis zu meinem letzten Tag." Sie waren die richtigen Reisegefährten für einander und haben sich doch

verfehlt, wie Ulfheim und Maja zu einander passen, die sich jetzt erst angetroffen. Rubek glaubt das Gewesene auslöschen, ein neues Leben beginnen zu können. Irene weiß, daß es zu spät ist. Die Idee von der unabschüttelbaren Vergangenheit, die seit „Catilina" fast alle Werke Ibsens durchzieht, tritt drohend und mahnend auch hier hervor. Bloß eine kurze Sommernacht in wehmütiger Freude und klagendem Jubel der Wiedervereinigung mag ihnen gegönnt sein. Diese beiden Toten sind nur erwacht, um miteinander zu sterben.

Es ist das Dämonische der Kunst, daß dem ihr Verfallenen das Leben nur noch ein Anlaß zur Auffindung von Motiven ist, die sich künstlerisch verwerten lassen könnten, daß ihm fremdes und eigenes Dasein bloß Mittel zum Zweck der Hervorbringung von Kunstwerken wird, daß aber er selbst schließlich den Kunstgenießenden auch nur als Mittel für solchen Zweck erscheint und daß sie ihn am feinsten zu loben glauben, indem sie ihn vernachlässigen und sich nur an seine Werke halten. Wie dem Künstler sein Modell, so dient er der Welt oft bloß als Medium des Kunstwerkes. Der Mensch in ihm mag nach menschlichen Gefühlen hungern, indessen man dem Künstler Weihrauch streut. Auch das sind Empfindungen typischer Art bei Berühmtheiten jeden Berufes; das Spezifische der Kunst (und vielfach der Wissenschaft) ist aber die eigene Entfremdung dem Leben gegenüber, gerade in fortwährender Beobachtung des Lebens, das dabei verblaßt, sich entfärbt, welkt, die Vertauschung der konkreten Wirklichkeit mit der abstrakten Vorstellung.

Die Kraft des Mannes war in Arnold Rubek, jene Kraft, welche sich höchste Ziele setzen durfte, er selbst brach sie, als er den winkenden Augenblick ungenützt verstreichen ließ. Das Sesam mit all seinen Schätzen tat sich zu, Simson aber fiel in die Netze der Dalila. Dem für ihn bestimmten Weibe hatte er widerstanden, um dem Weibchen zu erliegen, das er zu seiner Gattin erhob und die ihn zu ihrem Manne hinabzog. Maja weiß nur die roheste Art physischer Kraft zu schätzen. Sie versteht die Ähnlichkeit nicht, die Ulfheim und Rubek in ihren Berufen entdecken. „Wir beide arbeiten in einem harten Material und beide kriegen wir dann das Material schließlich unter. Machen uns zum Herrn und Meister darüber. Geben nicht nach, bis wir das überwunden haben, was so hartnäckig widerstrebt." Das ist Mannesart, vor Schwierigkeiten nicht zu verzagen. Eine starke, gesunde Natur ist dieser wilde Jäger,

dem der Kampf mit den Elementen und den Bestien, auch mit den gefährlichsten und verschlagensten unter ihnen, den vollblütigen Weibchen, den Genuß des Lebens bedeutet, aber freilich einen ingrimmigen Genuß, gestachelt von dem Gedanken an eine herbe Enttäuschung. Davon mag Maja ihn heilen, auf die er wirkt, wie der Steuermann auf die Tochter des Leuchtturmwächters von Skjoldviken. Ulfheim zieht und lockt die Frau des Professors Rubek wie der Fremde die Frau des Dr. Wangel. Wie für Ellida das Meer mit seinen Wundern, ist für Maja das Gebirge mit seinen Schrecken vor allem Symbol des Fernen, Erwünschten, Nie-Erreichten. Der Bildhauer gibt seine Gattin frei, wie der Arzt es tut, und unter ihrer eigenen Verantwortung wählt sie den Jäger, denn ihr Mann hat sich diese Freigabe nicht abgerungen, ihre Loslösung ist die Befreiung für ihn selbst. Es finden sich die Kranken, um miteinander zu sterben und die Gesunden, um miteinander zu leben. An ihrer Vergangenheit leiden alle vier, jedoch die physische Stärke der einen ermöglicht ihnen die Überwindung des Gewesenen, die psychische Depression der anderen entbehrt der Fähigkeit eines Neubeginnens. Die Erdenmenschen retten sich ins Tal hinab, die Weltentfremdeten streben den unerreichbaren Höhen zu. „Diese Kranken und Siechen, die sollten sich doch gefälligst begraben lassen — und das je eher, je lieber," meint Ulfheim mit der unbedenklichen Rücksichtslosigkeit des Kraftstrotzenden. Bei ihm ist das naiver Naturlaut, was bei Nietzsche dem raffinierten Ekel des Kränkelnden vor solcher Existenz entspringt. Ibsen scheint Nietzsche förmlich vorausgeahnt zu haben, wenn bereits im „Puppenheim" Dr. Rank die Ansicht der Frau Linde, es seien doch „die Kranken, die am meisten der Aufsicht bedürfen", mit einem geringschätzigen Achselzucken abfertigt: „Gerade die Anschauung ist es, die die menschliche Gesellschaft zu einem Krankenhause macht." Der seiner eigenen Auflösung finster entgegensehende Arzt gleicht da, wenn er das Recht der Gesunden vertritt, dem von leiblichen Schmerzen gemarterten Philosophen, der das Recht der Starken vertritt und es übertreibend zur Herrenmoral der Gewissenlosen mit preisenden Worten erhöht. Eine solche Herrenmoral des Egoismus hatte auch Rubek sich zurechtgelegt, als er noch in prangender Kraft dastand, und ist daran innerlich zugrunde gegangen. Die Lawine, die ihn und Irene begräbt, ist ihre rettende Erlöserin.

Es liegt eine gewisse Ironie darin, daß Maja und Ulfheim erreichen, was Irene und Rubek versagt bleibt; allein es verhält sich da ähnlich, wie wenn Frau Sörby und Großhändler Werle nach gegenseitiger Sündenvergebung ein neues Leben beginnen können, während Rebekka und Johannes Rosmer, nachdem sie sich alles gesagt, in den Tod gehen müssen. Das Leben selbst als Buße zu erfassen, wie Rita und Alfred Allmers, dazu können sich die von unheimlich aufflackernden Lichtern des Wahnsinns umzüngelte Irene und der einzig zu künstlerischem Schaffen und Betrachten befähigte Rubek freilich nicht aufraffen. Sie wollen das Glück herbeizwingen und sei es nur auf Augenblicke; sie trachten „empor zum Licht und zu all der strahlenden Herrlichkeit — auf den Berg der Verheißung". Durch die Nebel wollen sie empordringen „und dann auf die Zinne des Turmes, die da leuchtet im Sonnenaufgang". Das verlorene, verwirkte Jugendideal steht noch einmal in leuchtender Schönheit vor den aus schwerem Schlaf Erwachten und „im Vorgefühl von solchem hohen Glück", da sie den höchsten Augenblick ihres verdorbenen Lebens in diesem Traum der Vereinigung genießen, reißt sie ein plötzliches Sterben gnädig hinweg. In Wahrheit hinauf zu gelangen zu den höchsten Gipfeln, wäre nur der „frohen Schuldlosigkeit" gegeben, deren weißes Banner allein auf der Zinne flattern darf.

„Ist Leben doch des Lebens höchstes Gut." Dieser Spruch Schillers könnte dem dramatischen Epilog Ibsens als Motto vorangestellt werden. Leben jedoch heißt, in der rechten Entfaltung seiner besten Fähigkeiten wirken. Das, was die Menschen leben nennen, ist ein dürftiges Vegetieren markloser Schemen, die ihre Existenz in irgend einem Unterschlupf fortfristen, nachdem sie Stück für Stück alles preisgegeben, was den Wert des Lebens bedeutet, sein wahres Sein geopfert, um seinen Schein sich zu erhalten. Sie sind längst gestorben und wissen es nur nicht. Dem aber, der versucht, sie aufzurütteln und zum Leben zu erwecken, dem widerstreben sie und hassen ihn. „Der Stein ist tot und will sich mit aller Gewalt nicht lebendig hämmern lassen." So sind auch die Menschen, die Ibsen aufrütteln wollte.

In seinem letzten Schauspiel zeigt uns der Dichter vier solche Scheintote, die sich gegen das Leben in Jammer versteint wie Irene, in Zynismus verschanzt wie Ulfheim, in Ekel verträumt wie Rubek

und in Stumpfheit verkleint wie Maja. Die Wahnsinnige allein weiß, daß sie in toter Seelenlosigkeit dahinwandelt, den anderen heißt dies Tollheit, obgleich es für sie nicht minder wahr ist. Im Wiederfinden und Neuerfahren beleben sich die Toten, sprengen ihre Gräber, erwachen und sehen, „was unwiederbringlich ist, daß wir niemals gelebt haben". Für die animalischeren Naturen ist es möglich, „die Fetzen da und dort zusammenzuflicken — so daß wir schließlich doch noch eine Art Menschenleben herausbekämen", für die Hochgemuten, die „Alles oder nichts" verlangen, bleibt nur der Untergang. Die Existenz, die ihnen einst winkte, ist verdorben und verloren. Was für ein Dasein war dies? Es scheint manchem, als habe der alte, herbe Puritaner jetzt am Ende seiner Bahn plötzlich sein Leben verleugnet und laute Sinneslust als den höchsten Genuß, ja das einzige Ziel des Daseins proklamiert. Bestätigt sich dies nicht auch, wenn wir in der Diakonissin die Kirche symbolisiert sehen, die den Leidenden hilfreich beistehe, aber für die Widerstrebenden die Zwangsjacke bereit halte? Nun, eine solche Darstellung der Gläubigkeit wäre bei dem allem Theologischen abgeneigten Dichter keineswegs etwas Neues. Mir deuten sich die Zeichen dieses Epiloges ganz anders. Die helle Sinnenfreude, sie freilich stellt Ibsen schon in „Rosmersholm" als menschlich und erstrebenswert hin, allein wie er sie versteht, hat sie mit banaler Sinnlichkeit kaum etwas gemein. Daran ändern ein wenig gewagte Wendungen nichts, die hier wie in einigen anderen Dramen des Greisenaliers auftauchen und von denen auch Björnsons „Laboremus", das (nach des Autors Angabe gleichzeitig mit diesem Epilog entstanden) im Problem am stärksten unter Ibsens Einfluß steht, nicht frei blieb. Im Grunde verkündet Ibsen, wie Björnson, das Evangelium der Arbeit, sowohl in „John Gabriel Borkman" als auch in „Wenn wir Toten erwachen". Als Rubek dem Streben entsagen und sich dem Genuß hingeben will, verkommt er in marternder Unbefriedigung, ja nicht einmal Ulfheim genügt sein wechselreiches Sommerglück in der Berghütte. Es ist von tiefer Symbolik, wenn Maja dies „Jagdschloß, das schon mehr als eine Königstochter beherbergt hat", als „alten Schweinekofen" verhöhnt. Das lockende Königsschloß der vulgären Sinnlichkeit erweist sich, will man es betreten, als erbärmlicher Schweinekofen. Man muß den Schiefblick des Trolls haben, um es zu bewundern; dem unbefangenen Auge zeigt es sich in niedriger Häßlichkeit. An Peer Gynt mahnt Arnold

Rubek uns auch dadurch, daß er sich selbst genug sein wollte, als er Irenens Hand zu ewigem Bunde hätte ergreifen sollen, eben darum aber später nicht vermochte, sich selber treu zu bleiben. Er hat sein Leben verspielt wie Peer und Anitra-Maja statt Solveig-Irene gewählt. Im Bunde mit Irene hätte er das wahre harmonische Glück des Geistes und der Sinne gefunden, das Glück des Schaffens und das Glück der Liebe wären ihm beide geworden. Und er begehrt beides vereint zu besitzen; seine Sinnlichkeit hätte er ja mit Maja austoben dürfen, allein eben dieser Lebensgenuß um des Genusses willen, ohne höhere Absicht, genügte ihm nicht, ja brach ihn. Zu spät erkennt er das, aus langem Todesschlaf erwachend, und möchte zurückgewinnen, was er durch eigene Schuld verloren. Nicht nach Irenens Leib giert er, sondern nach jenem entschwundenen Heil, nach dem Segen gerade für sein künstlerisches Wirken, den ihm die dauernde Vereinigung mit ihr gebracht hätte. Die blinde Ich-Sucht hat ihn darum betrogen. Sein törichter Egoismus rächt sich an dem Bildhauer.

Das alte Problem der Ehe wird in diesem Epilog nochmals erwogen. Die auf gemeinsamen Genuß abzielende Gemeinschaft erfährt auch hier Verurteilung, die durch gemeinsame Arbeit begründete Ehe wäre die rechte geworden. Statt der unverstandenen Frau erblicken wir in Rubeks Ehe den von Maja unverstandenen Mann, dem das kleine, enge Gehirnchen nicht zu folgen vermag: die Ehetragödie so vieler Schaffenden auf allen Gebieten. Es fällt vielfach ein anderes Licht auf das Weib als in Ibsens frauenverherrlichender Epoche. Die Männer sind es nun die leisten und vollbringen, die Frauen bloß Anreger wie Irene oder Empfangende wie Maja. Sie haben kein eigenes, ursprüngliches Interesse, sondern erhalten ihre Richtung von dem Manne, der ihr Herz gewinnt. Für Irene bedeutete die Plastik nichts, bevor sie Arnold kannte, für Maja wird die Jagd zum Ideal, als Ulfheim auf sie Eindruck macht. Auch darüber ist Ibsen nun im klaren: die Frau sucht nicht die Emanzipation von der Liebe, sondern die Emanzipation für die Liebe. Sie ist kein hehres, vergeistigtes Wesen, ihre Instinkte verlangen und trachten nach dem Mann, aber sie begehrt ihn, um durch ihn Mutter zu werden. Für einen geliebten Gatten Kinder zur Welt zu bringen und aufzuziehen: das ist reinstes Frauenglück. Es bleibe dahingestellt, ob Ibsen dabei jetzt nicht zu sehr die Frau, die ist, im Auge hat und darüber die Frau, die kommt, vergißt.

Ibsen wendet sich in seinem Epilog mehr nach seiner Jugend zurück. Es ist die Art des hohen Alters, betrachtend rückwärts zu schweifen. Manche persönliche Enttäuschung klingt da mit. Am Ende der Bahn wünscht jeder sein Dasein anders verbracht zu haben, weil er das Errungene dem gegenüber geringschätzt, was er dafür opfern mußte. Es mag sein, daß der Dichter, der ja stets eine Vorliebe für den extremen Individualismus zeigte, darin schließlich konsequentermaßen so weit geht, mit seinem Professor Rubek zu brummen: „Es ist nicht der Mühe wert, sich so immerfort abzunutzen für den Mob und Masse — und für die ‚ganze Welt'“. Wer stets forderte, jeder solle sein persönliches Leben leben, mag in gelegentlicher Verstimmung sich fragen, warum er denn dies Leben nur in der Arbeit des Schaffenden, bei dem Werk der Erziehung des Menschengeschlechtes zugebracht habe. Er wird sich in helleren Stunden antworten müssen, gerade dies Dasein sei das richtige für ihn gewesen, das seinen Anlagen am besten angepaßte. Der Greis mag sich in der Heimat nach langer Abwesenheit oft ebensowenig heimisch fühlen als sein Bildhauer; er weiß doch, was er seinem Lande verdankt. Vor allem sind alle diese Stimmungen so treffend aus Rubeks Situation heraus empfunden, daß wir kein Recht besitzen, das Geschöpf schlankweg nur als Sprachrohr des Schöpfers zu betrachten. Ibsen, der unermüdlich Schaffende, hat recht wenig mit der versagenden Arbeitslust gemein. In der Tat schrieb er am 5. März 1900 an den Grafen Prozor: „Ob ich ein neues Drama schreiben werde, weiß ich noch nicht, — doch wenn ich weiter die geistige und körperliche Kraft behalte, deren ich mich jetzt noch erfreue, so würde ich mich wohl auf die Dauer nicht von den alten Schlachtfeldern fernhalten können. Aber in diesem Fall würde ich mich dann wohl mit neuen Waffen und in neuer Rüstung einfinden.“ Was Ibsen uns über sich selbst mitzuteilen gewillt sein möchte, könnte er ja wie mancher Künstler leichtlich in Memoiren geben. Hier Gebärdenspäher und Zeichendeuter sein zu wollen, wäre eine undankbare Torheit. Bloß Grundstimmungen seien flüchtig gestreift. Ibsen der Zweifler muß auch an sich selbst zweifeln, so als Baumeister Solneß wie als Bildhauer Rubek. Die Empfindung des Ekels, wenn dem erkämpften Erfolge die mühelosen Triumphe sich nachdrängen, kennt jeder Ehrliche, der einmal Erfolg gehabt; nur dem Eiteln bleibt sie fern. Das Gefühl in eine Leere hinaus-

zusprechen, aus der lediglich ein ungewisser Widerhall zurücktönt, oft gründlich mißverstanden zu sein, jedenfalls aber durch die Art, wie seine Worte im fremden Hirn aufgefaßt und verarbeitet werden, häufig andere Wirkungen als die beabsichtigten zu erzielen, hat jeder Erfahrene, der vor einer breiten Öffentlichkeit wirkt. Nicht bloß für Ibsen, für viele Berühmte, wie für Rubek gilt es, daß sie bei Schöpfungen, die „alle Welt" als Meisterwerk anstaunt, sich selbst erst heftig versichern müssen: „Der ‚Auferstehungstag' ist ein Meisterwerk! Oder war es doch im Anbeginn. Nein, ist es noch. Soll, soll, soll ein Meisterwerk sein." Der Wahrheitsuchende wird sich oft fragen, ob das, was er geleistet und empfunden, von den Leuten nicht überschätzt werde. Ja, man mag annehmen, daß die Abwendung vom Drama hohen Stils im Dichter Bedauern zurückließ. Bedeutsamer ist es, wenn wir die Resignationsstimmung festhalten, die alle auf „Rosmersholm" folgenden Dramen durchzieht, wenn wir uns der Verzweiflung und Selbstironisierung erinnern, die in der „Wildente" durchdrängte; dann gewinnt es in der Tat den Anschein, als ob Ibsen in sich jetzt einen Gregers Werle erblicke, der sein Leben in dem vergeblichen Versuch aufgezehrt aus Hjalmars und Ginas Menschen werden zu lassen, ihnen ein Licht zu bringen, dessen sie gar nicht bedürfen. Ibsen mochte gehofft haben, es sei nichts nötig als die Wahrheit auszusprechen, um sie anerkannt zu sehen, die Auferstehung einer reineren, schöneren Welt zu erleben. Das war die große Täuschung und Enttäuschung seines Lebens. Wie Rubek könnte er darum den Glauben an die Auferstehungswürdigkeit der Menschen eingebüßt haben und sein Lebenswerk als Skeptiker betrachten. Wäre dem so, und ich bezweifle dies, dann zeigte sich in all dem lediglich die notwendige, pessimistische Konsequenz des Individualismus. Der strenge Individualist begehrt auch bloß jene Wirkungen seiner Taten, welche er selbst noch erfahren kann. Nachruhm und Nachwirkung verschwimmen im Pfadlosen.

Ibsen selbst hat nie sein Genügen an der Kunst (oder an der Wissenschaft) als solcher gefunden. L'art pour l'art, davon mag er nichts wissen. Im Leben will er wirken, ins Leben eingreifen; schon Falk soll keine papierene Dichtung geben, denn das Lebendige gehört dem Leben. Im Alter bildet sich dieser Zug schärfer heraus. Die beiden Künstler in der „Frau vom Meere" sind komische Figuren. Die abstrakte Wissenschaft verspotten „Peer Gynt", „Kaiser und

Galiläer", „Hedda Gabler"; Solneß und Hilde lesen keine Bücher mehr, Allmers dient der Wirklichkeit, statt über sie zu philosophieren. „Dichter" ist Rubek gegenüber ein Hohnwort der Geringschätzung. Hätte aber Ibsen das Stück nicht selbst als „dramatischen Epilog" bezeichnet und damit persönliche Beziehungen herausgefordert, so würde manches schiefe Urteil unterblieben sein. Der Titel Epilog braucht übrigens nichts weiter zu bedeuten als das leise Vorgefühl nun eine letzte Leistung schwindender Kraft zu geben und könnte, so gedeutet, erst recht davor warnen, hierin die Quintessenz des Schaffens zu erblicken, die man besser in den Werken des sechsten Jahrzehntes suchen wird. Im Grunde wird übrigens gerade Rubeks zeitweilige Abwendung von der Kunst verurteilt. Die Idee des dritten Reiches erscheint hier auch auf den Künstler angewendet, auch für ihn soll die Erfüllung seines Berufes das persönliche Glück nicht ausschließen, die harmonische Lebensgestaltung eintreten, die weder Askese noch Egoismus zu gewähren vermögen.

Wer soziale Wirkungen mit sozialen Maßstäben mißt, weiß, wie alle Veränderung nur in großen Zeiträumen vor sich geht, die weit jenseits individueller Lebensgrenzen liegen. Darum ist der sozial Denkende nicht zu beugen und nicht zu entmutigen. Er sieht in Rubeks Scheitern die notwendige Niederlage des egoistischen Individualismus, den sich auch die künstlerisch hervorragende Individualität nicht gestatten dürfe, ohne (fremdes und eigenes Glück zerstörend) im Streben ganz sich anzugehören, sich selbst zu verlieren. Selbst der Künstler also, für den man gewöhnlich eine solche Ausnahmsstellung fordert, darf sie nicht beanspruchen, es sei denn zu seinem eigenen Verderben. Herzenskalt wie Borkman war Rubek; beide bedeutende Naturen, die „der Liebe nicht hatten". So aufgefaßt, bedeutet gerade dieser Epilog die schrofffste, unbedingteste Verneinung des sich selbst am gefährlichsten werdenden Individualismus. Und in der Tat, wenn irgend etwas dauernde Befriedigung ausgeschlossen erscheinen läßt, so ist es der zum Egoismus gewordene Individualismus, der alles verlangt und darum nie das erlangt, was ihm vorschwebt. Mit ganz anderer Zuversicht darf jede, auch die bescheidenste Individualität der Zukunft entgegensehen, die nicht in sich Selbstzweck und Endzweck sucht, ihr Ich durch Teilnahme an anderen erweitert und bereichert, getrost der Überzeugung folgend, daß im großen, fortflutenden Strome der Menschheit keine Welle verloren geht, daß er es ist, in dem „wir Toten erwachen".

## XIX.

### (Technisches.)

Mit dem Plan dieser Vorlesungen ist es notwendig verknüpft, daß uns das gedankliche Moment in überwiegendem Maße beschäftigt. Der Gehalt der Dramen Ibsens interessierte hier mehr als ihre Form, weil es unsere Absicht war, den Ideen der Epoche in jener Verkörperung, welche sie bei unserem Dichter gefunden, nachzuspüren. Immerhin wurde darüber auch das technische Moment nicht übersehen, und so mag denn zuletzt noch versucht werden, in knapper Skizzierung auch die Kompositionsweise Ibsens darzustellen. In zahlreichen Einzelbemerkungen ist dies fast bei jedem Stück schon vorweggenommen, insbesondere bei den historischen Dramen wurden technische Probleme eingehender erörtert, und ein umfassendes Bild der Technik dieses Norwegers müßte zu einer Technik des modernen Dramas, ja des Dramas überhaupt werden. Sollten all die wichtigen Fragen der dramatischen Kunstform hier an der Hand Ibsens besprochen werden, dann wäre der Umfang einer solchen Aufgabe mindestens so groß als jener, der uns im Ganzen vorgezeichnet ist. Statt dessen mögen in diesen Zusammenhang sich einige aus der Fülle der Probleme herausgegriffene Erörterungen einfügen, die mehr andeuten als ausführen und keineswegs beabsichtigen, den überreichen Stoff zu erschöpfen.

Ibsen ist auch im Formellen ein Neuerer, ja ein Revolutionär. Dies kann gar nicht anders sein, denn stets wird verwegener Sinn, der auf einem Gebiet Schranken umwirft und neues Terrain erobert, sich nicht geneigt zeigen, derlei Einzäunungen seiner Kraft sonstwo besonders zu beachten. Wer Fesseln sprengt, hat eine natürliche Neigung nach jeder Richtung frei zu werden. Wir kennen keine unabänderlichen Kunstgesetze mehr, auch da hat der Gedanke der Evo=

lution gesiegt. Unser Streben ist nicht dem Vorbild der Alten möglichst nahe zu kommen, sondern für Künftige neue Vorbilder zu schaffen. Wo überall alte Werttafeln durch neue ersetzt werden, kann dies auch im Technischen der Künste nicht ausbleiben. Veränderter Gehalt fordert geänderte Form. So muß es sein, sollen Form und Gehalt, die beiden gleich wichtigen Faktoren des Kunstwerkes, einander adäquat bleiben. Die enge Stoffwahl der Griechen aus Mythe und Geschichte mutet den Modernen, vor dem die ganze bunte, unermeßliche Mannigfaltigkeit menschlicher Konflikte sich ausbreitet, herzbeklemmend an. Selbst gegenüber Shakespeare, dem einsamen unerreichten Riesen, hat das Drama an Vielseitigkeit der sich darbietenden Inhalte unendlich gewonnen. Die Menschen des geschiedenen Jahrhunderts wurden differenzierter und darum komplizierter, demgemäß auch ihre Zwistigkeiten und Untergänge. Frische, entschlußfrohe Leidenschaft findet sich seltener als banges, grübelndes Schwanken, das aber deswegen weit häufiger als vordem im Roman wie im Drama zum Mittelpunkt wird. Das bedingt selbstredend eine völlig verwandelte Art der Darstellung seelischer Prozesse; diese wieder begehren, weil verwickelter, mehr Raum und beengen das Ausmaß von Wichtigkeit, das sonst einer lebhafteren Handlung und zahlreichen Episoden zugestanden werden könnte. Gerade die Vielheit der Beziehungen und die Vielfärbigkeit der Charaktere drängt zur Einheit und Einfachheit der Handlung zurück. Einheit der Zeit und zuweilen sogar des Ortes erweisen sich als sehr erwünscht. So wird just bei Ibsen der moderne Stoff den antiken drei Einheiten wieder recht nahe gerückt, von denen die erste ja meist Beachtung fand, die beiden anderen aber seit Shakespeares großem Muster als überwunden galten. Auch da zeigt es sich, daß die Kunstregeln vergänglich sind, weil sie in verschiedenen Epochen geänderten Bedingungen sich anpassen müssen, daß aber eben darum ähnliche Bedingungen ähnliche Regeln erzeugen. Nichts kehrt so wieder, wie es war, und sklavische Übertragung der drei Einheiten auf unser Drama wäre unsinniger Unfug. Gesteht man zu, daß selbst bei möglichster Einfachheit der Handlung der Episode mehr Platz als bei den Griechen gewährt werden dürfe, der Einheit der Zeit Genüge geleistet erscheine, wenn etwa 2 – 3 Tage den Verlauf begrenzen, die Einheit des Ortes durch die Einheit der Ortschaft zu ersehen sei, dann weisen solche straffer komponierte Dramen in der Tat un-

verständiger Regellosigkeit gegenüber bedeutende Vorzüge auf. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister.“ Niemand kann daran denken, diese Technik als die (sei es selbst bloß für eine bestimmte Generation) einzig richtige zu bezeichnen. Wer sich ihr unfreiwillig unterwirft, wird jedoch dadurch die Bühnenwirkung seines Werkes zumeist erheblich gesteigert sehen. Es sind keine bindenden Gesetze, aber erleichternde Hilfen gerade für das moderne Gesellschaftsstück, das sich auch hierin von dem historischen Drama unterscheidet. Das hat Ibsen erkannt und danach gehandelt.

Als dramatischer Wildling begann der bühnenferne Apothekergehilfe. Sein „Catilina“ ist ein Muster dafür, wie ein Drama nicht komponiert sein soll. Die primitivsten Gebote tragischer Kunstübung werden übertreten. Doch sieht man hier bereits förmlich von Akt zu Akt die Forschritte, wenn der erste fünf Dekorationen, der zweite drei, der dritte eine einzige erfordert. Ohne Szenenwechsel spielt der Einakter „Das Hünengrab“, wobei freilich zeitweises Leerbleiben der Bühne unvermeidlich war. Ibsen schrieb dies Stückchen eben schon für das lebendige Theater. Nicht aus Hettners theoretischer Abhandlung, sondern durch den beständigen Kontakt mit der Bühne hat er darauf in den zwölf Jahren seiner praktisch-dramaturgischen Tätigkeit gelernt, das Handwerkszeug zu gebrauchen und als Meister zu beherrschen. Gerade in jene Fehler, welche Hettner am schärfsten rügt, ist sein angeblicher Schüler just in den Bergenser Jahren am häufigsten verfallen; Zufälle und Mißverständnisse werden von Ibsen aus dem Bereich der Komödie, wohin sie gehören, in die Tragödie hinübergenommen und verschwenderisch angewendet. In der „Herrin von Östrot“, die sich auch sonst antiken Mustern annähern möchte, genügte für die beiden ersten Akte die Stube neben dem Rittersaal, für die drei folgenden dieser Saal selbst. Im „Fest auf Solhaug“ ist bloß der Mittelakt aus der Feststube in den ans Haus anschließenden Birkenwald verlegt, so daß die Ortsveränderung mit wenig Schritten abgetan erscheint. „Olaf Liljekrans“ erfordert zwar für jeden der drei Akte eine andere Szenerie, allein innerhalb des Aktes wird der Szenenwechsel vermieden und der Ort bleibt auf die Umgebung des Dorfes beschränkt. Auch in der „Nordischen Heerfahrt“ wechselt die Dekoration bloß zwischen dem Strand (erster und vierter Akt) und der Bankethalle (zweiter und dritter Akt). Für die „Komödie der Liebe“ genügt be-

reits eine einzige Gartendekoration. Das ändert sich, weil es der Stoff so verlangt, in den „Kronprätendenten", „Brand", „Peer Gynt" und der Doppeltragödie Julians; im historischen und phantastischen Drama stört der beständige Wechsel des Ortes wenig und wo große Zeiträume umspannt werden sollen, ist er ein Gebot der Notwendigkeit. Die zehn Dekorationswechsel der „Kronprätendenten" sind für fünf Akte nicht gar zu viel. „Brand" braucht nur sieben bis acht Szenerien, die letzte und die erste können dieselbe sein. Er kommt in drei Akten mit je einer Lokalität aus, ja alle fünf spielen in und bei demselben Fischerdorf, die räumlichen Entfernungen sind verhältnismäßig unbedeutend. Dies trifft, mit Ausnahme des vierten, nach Afrika verlegten Aktes, selbst bei „Peer Gynt" zu, dessen Schauplatz das Gudbrandstal ist. 37 Szenenwechsel zeigen, wie fern hier jeder Gedanke an die Bühne blieb, eigentlich sind es sogar 40, denn in der letzten Szene ist die Dekoration in fortwährender Wandlung. Der erste Teil von „Kaiser und Galiläer" versteht es, jeden Szenenwechsel innerhalb des Aktes zu vermeiden; Konstantinopel, Athen, Ephesus, Paris (Lutetia) und Vienna bringen die fünf Aufzüge. Kommen im zweiten Teil achtzehn verschiedene Dekorationen vor, trotzdem zwei Akte in derselben Stadt (Antiochia) spielen, so liegt hierin ein Beweis mehr für die technische Mangelhaftigkeit des Werkes und die allmähliche Ermüdung des Autors während der überlangen Zeit. Schon der „Bund der Jugend" bedarf, ohne Szenenwechsel während der Akte, nur einiger Lokalitäten in demselben Städtchen. In den „Stützen der Gesellschaft" bleibt der Gartensaal, ebenso wie im „Puppenheim" und in den „Gespenstern" das Wohnzimmer, als unabänderlich gleiche Dekoration. Der „Volksfeind" braucht das Wohn- und Arbeitszimmer des Arztes, die Redaktionsstube und den Saal für die Versammlung, also drei Häuser in derselben Stadt. Die „Wildente" zeigt bloß im ersten Akt das Heim Werles, in den anderen die Stube des Photographen. In „Rosmersholm" sind es zwei Zimmer des Herrensitzes, wo die Handlung vor sich geht. In der „Frau von Meere" symbolisiert der viermalige Dekorationswechsel förmlich Ellidas Veränderungssucht und Unrast, doch bleibt es stets dasselbe Städtchen. In „Hedda Gabler" genügt ein Zimmer, im „Baumeister Solneß" zwei Räume und eine Veranda desselben Hauses. „Klein Eyolf" spielt abwechselnd in Haus und Garten, „J. G. Borkman" in zwei Stock-

werken und vor der Türe des Wohnhauses. Mit dem wenig glücklichen Behelf einer Wandeldekoration, wie sie bei den nordischen Aufführungen des „Peer Gynt" mit mehr Berechtigung angewendet worden war, sucht Ibsen den hier allein unter seinen sämtlichen modernen Stücken vorkommenden Szenenwechsel während des Aktes zu umgehen. „Wenn wir Toten erwachen" ist von diesem Fehler frei, benötigt aber immerhin drei verschiedene Szenerien und bietet als einziges unter den Gesellschaftsdramen eine denn doch die Einheitlichkeit der Stimmung gefährdende völlige Ortsänderung, von der Küste ins Gebirge. Sonst bleibt der Ort (wenn die Handlung nicht, wie bei jenen vier Dichtungen aus der Epoche von 1863 bis 1873, mehrere Jahre einschließt) überall möglichst der gleiche. Es erfolgt keine größere Variation als eine solche, bei der die Verknüpfung der dramatischen Aktion streng gewahrt erscheint, also Szenenwechsel innerhalb desselben Hauses oder wenig von einander entfernter Häuser, Gärten und Aussichtspunkte. Nur der Ort im engeren Sinn wird geändert, die Ortschaft nicht.

Diese Einheit der Örtlichkeit wäre ja an sich unwesentlich, aber sie bildet die wichtige Vorbedingung der weit bedeutungsvolleren Einheit der Zeit. In Stücken, in denen eine streng einheitliche, dumpf drohende Stimmung festgehalten werden soll, ist es von großer Wichtigkeit, die Ereignisse mit rapider Schnelle und am selben Ort vor sich gehen lassen. Am vollkommensten wird dies in den „Gespenstern" erreicht, wo dasselbe Zimmer den Schauplatz aller drei Akte bildet und die Handlung, in strengster Konzentriertheit auf wenige Personen beschränkt, nicht einmal einen Tag, etwa sechzehn Stunden, in Anspruch nimmt. Am knappsten zusammengepreßt ist der zeitliche Verlauf in „J. G. Borkman", wo ein Winterabend genügt und die Handlung nicht mehr Zeit erfordert, als zur Aufführung des Stückes notwendig ist. Die Situation setzt im geänderten Raum im zweiten und dritten Akt in unmittelbarem Anschluß an das Vorhergegangene wieder ein, so daß hier selbst die paar Minuten des Zwischenaktes nicht benötigt werden und das Drama eigentlich noch weniger Zeit bedarf, als die Theatervorstellung. Solcher Drang zu kräftiger Konzentration ist aber bei dem Theaterpraktiker früh erwacht. Schon die „Herrin von Östrot" spielt bloß etwa von Abend bis Mitternacht. Ja, bereits im „Catilina" sollen all die mannigfachen, überhäuften Vorkommnisse der beiden ersten Akte vom

Abend des einen bis zur Nacht des nächsten Tages aufeinander gefolgt sein. Der Stoff erfordert hier die Annahme eines größeren Zeitintervalls zwischen dem zweiten und dem in Etrurien spielenden dritten Akte. „Das Fest auf Solhaug" beginnt am Vormittag und endet mit dem Sonnenaufgang des nächsten Morgens. In „Olaf Liljekrans" setzt die Handlung am Abend ein, spinnt sich am folgenden Nachmittag weiter und endet am Morgen des dritten Tages, im ganzen 36 Stunden umfassend. Etwa 30 Stunden, also genau jenes Zeitausmaß, das Corneille (in ziemlich sophistischer Deutung der griechischen Regeln) der Tragödie eingeräumt wissen wollte, reichen für die „Nordische Heerfahrt" hin. Die „Komödie der Liebe" kommt den „Gespenstern" am nächsten, da sie bei unverändertem Schauplatz kaum 24 Stunden beansprucht. Nun freilich folgen die „Kronprätendenten" und „Brand", die, so wie „Kaiser und Galiläer", eine Reihe von Jahren umspannen, während in „Peer Gynt" ein ganzes Menschenleben zur Darstellung gebracht werden soll. Nicht im entferntesten wurde bei diesem Phantasten an die Bühne gedacht, der in fünf Akten fast ein halbes Jahrhundert durchlebt und das auf dem Theater nicht recht lebendig darstellbare Abenteuer mit dem großen Krummen mitmacht. Die Szenen im Wasser nach dem Schiffbruch dagegen kann eine kluge Regie, wie sich zeigte, restlos für die Aufführung erobern. Eine ungekürzte Darstellung würde vom Abend bis gegen Morgen dauern. Darin liegt keinerlei Vorwurf, denn der ausgezeichnete Bühnenkenner wußte dies sehr wohl. Er schrieb dies dramatische Gedicht nicht für das Theater, sondern für den Leser. Aufführbar ist übrigens mit einigen Abänderungen selbst dies Werk und ganz sicher „Brand". Die Erfahrung zeigte, daß beiden Dichtungen noch eine Zukunft auf den Brettern bevorsteht. Es gibt kein Drama Ibsens, das nicht gespielt werden könnte.

Sobald sich der Dichter zum modernen Gesellschaftsstück wendet, tritt sein eifriges Streben nach Konzentration wieder in den Vordergrund. Selbst in der leichtgefügten Komödie „Der Bund der Jugend", die ein freieres Dahinschlendern gestatten würde, darf zwischen den einzelnen Akten nur je ein Tag verflossen sein. In den „Stützen der Gesellschaft", im „Puppenheim" und in der Frau vom Meere" dauert die Handlung etwa 60, in „Rosmersholm" 52, in der „Wildente" 40, in „Hedda Gabler" und „Klein Eyolf" je 36 Stunden.

Der „Volksfeind“ nimmt nur deshalb einige Tage in Anspruch, weil für die Volksversammlung erst ein Lokal ausfindig gemacht werden muß und hierbei, sowie bei Veröffentlichung des Stattfindens alle Chikanen zur Verhinderung aufgeboten werden. Könnte die Zusammenkunft noch am Abend des Tages vor sich gehen, an dem die Redaktion dem Arzt sein Manuskript zurückstellt, dann wären auch hier bloß 36 Stunden (statt 60) erforderlich. Ebenso ist es lediglich die Reise zwischen dem ersten und zweiten Akt, die in „Wenn wir Toten erwachen“ die Handlung, die auf 16 Stunden komprimierbar wäre, auf ein paar Tage erweitert. Für „Baumeister Solneß“ genügen ja, wie für die „Komödie der Liebe“, nicht ganz 24 Stunden, für die „Gespenster“ 16, für „J. G. Borkman“ gar 3 Stunden.

Nicht jene völlig schemenhafte Einheit der Zeit, welche zuerst einen Sonnenumlauf, endlich 30 Stunden umfassen sollte, auch nicht jene überkünstelte Einheit des Ortes, welche einen Szenenwechsel als schlimmsten aller Schrecken betrachtet, wird man bei Ibsen suchen oder gar erfüllt finden, wohl aber die tunlichste Zusammendrängung der Ereignisse nach Zeit und Ort, die allerdings dem Wesen des modernen Dramas, sei es Salonstück, bürgerliche oder proletarische Tragödie, am besten entspricht. Die Einheit der Handlung kommt erst auf diesem Hintergrund stärkster Konzentriertheit zur nachhaltigsten Wirkung. Es soll nicht behauptet werden, daß Doppelhandlung unter allen Umständen störe; gerade bei Schiller, gegen den man am häufigsten diesen Vorwurf erhebt, dient sie im „Wallenstein“ nnd in „Maria Stuart“ ebenso zur Steigerung und Vertiefung des Interesses wie die Gloster-Szenen im „Lear“. Weit bedenklicher ist es, wenn in „Heinrich IV.“ abwechselnd Percy, Prinz Heinz und Falstaff, zuletzt auch der nominelle Titelheld unsere Anteilnahme derart lebhaft erregen, daß sich das Interesse zersplittert. So weit geht Ibsen kaum. Selbst in dem schwachen Jugendstück „Olaf Liljekrans“ gewinnt das Liebespaar Olaf-Alfhild unsere Aufmerksamkeit in höherem Maße als Ingeborg und Henning. Am ehesten könnten „Die Kronprätendenten“ den Vorwurf erfahren, neben Håkon stünden Skule und selbst Nikolas so sehr im Vordergrund, daß uns der König zeitweise gar nicht mehr als der Mittelpunkt erscheine. Indessen hier brachte dies die Natur des Stoffes mit Notwendigkeit mit sich, daneben freilich auch die Natur des Dichters, den der

Zweifelnde mehr anzieht als der Vertrauende. Im „Bund der Jugend" beherrscht Stensgård die Szene, in den „Stützen der Gesellschaft" Konsul Bernick, so viele Episoden in diesen Stücken auch Aufnahme fanden. Die späteren Dramen beschneiden das episodische Rankenwerk noch viel entschiedener. Nur in der „Wildente" ist Zweifel möglich, ob Hjalmar der Deuteragonist nicht den Protagonisten Gregers in den Schatten stelle. Hjalmar ist die dankbarere Rolle, aber Gregers bleibt der geistige Grundpfeiler des Stückes. Dennoch stört hier ein gewisser Dualismus, der wohl darum stärker auffällt, weil sonst nicht bloß Doppelhandlung, selbst Doppelheldentum, das mit ihr noch nicht identisch ist, in den Gesellschaftsdramen Ibsens streng vermieden wird. Ein Liebespaar darf freilich nicht unter den Begriff der Doppelhelden subsumiert werden. Rebekka West ist im Organismus von „Rosmersholm" gleichwertig mit Johannes Rosmer, Rita mit ihren Gatten Alfred in „Klein Eyolf"; Hjördis überragt sogar Sigurd ein wenig, so wie umgekehrt Falk mehr als Schwanhild anregt. In den „Gespenstern" dominiert Helene Alving, im „Puppenheim" Nora. Ella Rentheim interessiert uns vor allem als Jugendliebe Borkmans, wie Oswald als Sohn Helenens und Helmer als Gatte Noras. Eilert Lövborg empfängt seine Bedeutung doch nur als Kontrastfigur Hedda Gablers und Hilde als ein Anreiz für Halvard Solneß, wie Irene als die Schicksalsfrau für Arnold Rubek. Daß in der „Frau vom Meere" alles auf Ellida abzielt, leuchtet ein, bei Frau Inger, Frau Margit, Brand, Peer Gynt, Julian, Thomas Stockmann steht dies vollends außer Frage. Fast immer dienen also in der Tat alle Faktoren des Dramas straffer Komposition; Ort, Zeit und Handlung, sowie die Charaktere aber dienen dem, was für Ibsen das Wichtigste blieb: der Idee.

Die Dramen Ibsens beginnen im letzten Jahrhundert vor Christus mit „Catilina" und schließen im letzten Jahr des 19. Säkulums nach Christus mit „Wenn wir Toten erwachen". Von diesen zwanzig Jahrhunderten bevorzugt er freilich das jüngste am stärksten. Nur „Catilina" handelt in vorchristlicher, „Kaiser und Galiläer" in frühchristlicher Zeit; diese beiden spätrömischen Dramen sind die einzigen, in denen nicht Norweger geschildert werden. Ibsen, der als Mann vom Norden nach Süden zog, arbeitete sich als Dichter von Süden nach Norden hinauf. Auch das „Hünengrab" spielt bei

Sizilien unter südlicher Sonne, nach der sich der Poet sehnte, die ihm selbst das Symbol der Lebensfreude war und es für seine Geschöpfe wurde. In historischer Einteilung erhalten wir neben zwei Dramen aus dem sterbenden Altertum, fünf aus dem norwegischen Mittelalter, eines („Die Herrin von Östrot") aus der beginnenden Neuzeit und siebzehn aus der Gegenwart, wenn wir dies auch schon historisch gewordene 19. Jahrhundert so nennen dürfen. Man hat nun beständig wiederholt, Ibsens Gegenwartsdramen schilderten stets dieselben Verhältnisse in norwegischen Kleinstädten und seien deshalb unseren Interessen zu fern liegend. Ist an der Frage, ob Karl oder Franz regierender Graf von Moor werden soll, nicht auch nur eine geringe Zahl von Menschen unmittelbar beteiligt? Verliert „Kabale und Liebe", weil die kleine Residenz eines kleinen Herzogtums geschildert wird? Selbst die „Braut von Messina", „Tasso", „Emilia Galotti" wären vor ähnlichen Beschwerden nicht völlig sicher. Ist „Maria Magdalene" nicht ganz in die drückende Atmosphäre kleinstädtischen Kleinbürgertums getaucht? Sehen wir von der phantastischen „Johannisnacht" ab, von der Details kaum bekannt sind, so bleiben sechzehn moderne Dramen, drei in Versen und dreizehn in Prosa übrig; von den acht anderen Stücken sind zwei in Versen, vier in Prosa, zwei mischen Prosa und Vers. Von der „Komödie der Liebe" an spielen ferner das „Puppenheim", „Die Wildente", „Hedda Gabler", „Baumeister Solneß" und „John Gabriel Borkman" in Christiania, bei dreien wird es ausdrücklich gesagt, bei den drei anderen könnte höchstens noch an die zweite Stadt des Landes, Bergen, gedacht werden. In Dörfern leben Brand und Peer Gynt. Auf Landgütern in der Nähe größerer Städte gehen die „Gespenster" und „Klein Eyolf" vor sich. Auch „Rosmersholm" spielt auf dem Lande, doch greifen da die städtischen Verhältnisse entscheidend mit ein. Ganz losgelöst von kleinstädtischen Umgebungen und Bedenken ist der Epilog. Es bleiben demnach unter allen Werken Ibsens bloß vier übrig, „Der Bund der Jugend", „Die Stützen der Gesellschaft", „Der Volksfeind" und „Die Frau vom Meere", die wirklich in Kleinstädten vor sich gehen! Die ländliche Umgebung hat ja nichts Kleinliches. Christiania vollends ist eine Stadt von der Bedeutung und Größe wie Frankfurt, Hannover oder Nürnberg, zudem die Hauptstadt eines weit ausgedehnten Landes. Auch wenn man „Rosmersholm" mitzählen will, kämen

nur fünf kleinstädtische Stücke heraus, aber nur eines, das Lustspiel, trägt kleinstädtischen Charakter, der hier beabsichtigt ist. Die innere Größe und Fülle der Ideen, die Tiefe der Probleme erhöhen diese Dramen hoch über die kleinen, äußeren Verhältnisse.

Sind Ibsens Bühnenerfolge ziffernmäßig geringer als die weit unbedeutenderer Autoren, so würde es wohl genügen, daran zu erinnern, daß Goethe und Schiller bei ihren Lebzeiten ungleich seltener gespielt wurden als Iffland und Kotzebue, ja daß sich dies Verhältnis nach ihrem Tode den jeweils auftauchenden Ifflands und Kotzebues gegenüber kaum besserte. Hier beweisen Zahlen nur den flachen Geschmack der Zahlungsfähigen. Übrigens wachsen die Aufführungsziffern Ibsens in relativ sehr erheblichem Maße, am häufigsten werden wohl „Die Stützen der Gesellschaft" und „Das Puppenheim" gegeben. Zwei Momente sind seinen Kassenerfolgen sehr abträglich. Er greift die herrschenden Schichten am schärfsten an und diese fühlen naturgemäß wenig Neigung, sich auf den teuersten Plätzen böse Beschuldigungen anzuhören. Außerdem stellt er neue, mit der bloßen Routine nicht zu bewältigende schwierige Anforderungen an die Darstellungskunst; dort wo die Schwerkraft der Trägheit überwiegt, weichen ihm darum die Theater gern aus. Trotz alledem wurden von seinen 24 in Druck erschienenen Dramen (das 25., „Johannisnacht", ist verschollen) in Berlin und in Wien je 20 aufgeführt, im ganzen aber 22. Nur „Catilina" und „Olaf Liljekrans", die erst vor wenigen Jahren bekannt wurden, blieben für Deutschland Buchdramen. Indessen ist für das deutsche Sprachgebiet doch Berlin die eigentliche Ibsenstadt. Wien hat drei Dramen („Das Hünengrab", „Das Fest auf Solhaug", „Peer Gynt") zur ersten deutschen Aufführung gebracht. Von den drei verdienstvollsten, frühesten Vorkämpfern Ibsens in Deutschland starb Professor Hoffory, ein geborener Däne, der eigentliche Anreger der Bewegung, vorzeitig, die beiden anderen, Brahm und Schlenther, erlangten die Leitung der beiden größten deutschen Bühnen. Brahm inszenierte im „Deutschen Theater" 10 von den 12 modernen Dramen Ibsens (sein Vorgänger L'Arronge hatte bloß ein modernes Stück, das Brahm übernahm, und 1890 die „Nordische Heerfahrt" gegeben), das zwölfte brachte er dann im „Lessingtheater" als Eröffnungsvorstellung. Er schuf einen feststehenden Stil für diese Aufführungen, der allerdings zu nüchtern und im Tempo zu

schleppend ist, sich aber durch sorgfältige Durcharbeitung, Erhellung des Wesentlichen, Zurücktreten des Schauspielerhaften und Unterordnung des Einzelnen unter das Gesamtziel auszeichnet. Dies hat sich in Berlin und Wien bewährt. Im Burgtheater hatte Dingelstedt die „Nordische Heerfahrt“ (1876), Wilbrandt gar nichts, Burckhard 6 Dramen Ibsens gebracht, Schlenther fügte anfangs ein achtes hinzu, ließ dann fünf Jahre verstreichen bis 1903 zwei weitere und 1905 ein elftes Stück Ibsens Aufnahme fand. Fünf Wiener Privattheater brachten Dramen Ibsens. In Berlin werden öfters mehrere Stücke Ibsens an zwei Theatern im gleichen Jahre gegeben. Die großen Ibsenerfolge des billigen Schillertheaters, der eigentlichen Volksbühne, beweisen überdies, wo Ibsen die meisten Anhänger zählt, obschon er oft so harte Worte über Demokratie und Demagogie fand.

Die Zeichen für Ibsens Bühnenruhm stehen günstig. Um Vorurteile zu zerstreuen wäre es angemessen, sich mehr mit der Technik der Theaterdirektoren, wie sie sich an Ibsen zeigte, zu befassen. Nicht das wahre Theaterpublikum ist es, das Ibsen nicht sehen will, sondern lediglich die reichen Bevorrechteten und die von ihnen abhängigen Bühnenleiter erschweren ihm den Zutritt, während die Gebildeten und geistig Regsamen aller Volksschichten Ibsenaufführungen verlangen. In den Spieljahren 1900—1905 fanden 1800 Ibsenaufführungen in deutscher Sprache statt, wobei zu berücksichtigen ist, daß es sich um lauter wohlbekannte Dramen handelt, die schon oft gegeben worden waren und zu denen keine Novität mehr hinzutrat. Hiervon entfallen 424 Aufführungen auf das letzte Spieljahr 1904/5, in dem außer den bereits erwähnten Erstaufführungen von „Hedda Gabler“, 9 Mal im Wiener Burgtheater, der „Frau vom Meere“, 31 Mal im Berliner Lessingtheater, noch 23 Darstellungen der „Kronprätendenten“ im Berliner Neuen Theater, 8 von „Rosmersholm“ im Berliner Kleinen Theater, 12 von „Brand“ im Dresdener Hoftheater, 2 vom „Fest auf Solhaug“ auf der Karlsruher Hofbühne, 3 der „Nordischen Heerfahrt“ in Elberfeld und ebenfalls 3 im Hannoverer Hoftheater, das jetzt auch den „Volksfeind“ als Neuheit 6 Mal brachte, wie das Wiesbadener Hoftheater 4 Mal die „Wildente“, 7 des „Baumeister Solneß“ im Münchener Schauspielhaus als Ersterscheinungen auf diesen Bühnen bemerkenswert sind. Erwägt man wie viel

Vorstellungen in allen Kultursprachen noch hinzukommen, in welchen Auflagen die zahllosen Übersetzungen verbreitet sind, dann staunt man darüber, daß hie und da noch immer von einer Ibsengemeinde wie von einer kleinen Sekte gesprochen wird. Es mag ja einstmals eine solche Gemeinschaft gegeben haben, heute gehört Ibsen der Menschheit, die er mit seinen Hoffnungen wie mit seinen Zweifeln mächtig bewegt.

Die gedanklichen Tendenzen sind bei Ibsen stets die stärksten. Um das, worauf es ihm ankommt, recht nachdrücklich einzuschärfen, sprengt er gelegentlich sogar den Rahmen des Stückes. In den „Kronprätendenten“ geschieht dies durch die technisch durchaus unnötige, ja erheblich störende Einführung des prophezeienden Gespenstes. Damit wird das Interesse in einer jetzt, wo alles dem Abschluß entgegendrängt, sehr unangebrachten Weise auf Nikolas zurückgelenkt. Die Figur des Bischofs gewinnt dabei dramatisch nicht, sie verliert nur durch dies nochmalige Hineinzerren. Viel wirkungsvoller verschwände der Unselige mit seiner grandiosen Todesszene aus dem Stück, in dessen Organismus er seine Aufgabe bereits erledigte. Das ist ein Vergehen gegen die Ökonomie des Dramas zu gunsten einer patriotischen Apostrophe. Gegen die technische Ökonomie fehlt auch der unförmliche Riesenbau des Doppeldramas „Kaiser und Galiläer“. Psychologische Zergliederungen komplizierter Seelen (und eine solche wohnt in Julian) sind eben mit weitausgreifender, bunter Handlung, die zahllose Personen in Aktion setzt, am schwersten zu verbinden. Selbst Goethe hat es im „Faust“ nicht vermocht, dies Problem tadellos zu lösen.

Die modernen Gesellschaftsdramen Ibsens — den Titel Schauspiel tragen die meisten mit Unrecht, sie sind vollbürtige und vollblütige Tragödien — mußten bei seiner von der äußerlichen Manier der Franzosen so weit abweichenden Dichtweise immer intensivere psychologische Studien werden. Hieraus ergab sich aber die schon beim Übergang von den „Stützen der Gesellschaft“ zum „Puppenheim“ hervortretende, immer stärkere Hinüberwendung vom synthetischen zum analytischen Weg, nicht aus persönlicher Vorliebe, sondern sachlicher Notwendigkeit gemäß.

Der Gegensatz von synthetischen Dramen, wo die Handlung sich lediglich im Stücke selbst entwickelt und vollzieht, und analytischen, wo sie eigentlich fast schon zu Ende ist, noch ehe der Vorhang auf-

geht, ist beinahe so alt, als die Tragödie selbst. Am häufigsten trifft man auf Mischformen, bei denen bereits Geschehenes und sich erst Vollziehendes für die Handlung ungefähr gleich wichtig erscheint, doch fehlt es nicht an klaren Typen der beiden Gattungen, wo der eine Bestandteil den anderen zweifellos an Bedeutsamkeit überragt. Die „Gespenster“ sind solch ein ausgesprochen analytisches Drama. Alles Tatsächliche ist schon vollzogen und was noch geschieht, sind bloß notwendige Schlußergebnisse früherer Ereignisse. Ibsen verwendet diese Form auch in „Rosmersholm“, in der „Wildente“ und in „J. G. Borkman“ mit technischer Meisterschaft, am konsequentesten jedoch in den hierin dem „König Ödipus“ an die Seite zu stellenden „Gespenstern“. In der „Komödie der Liebe“, den „Kronprätendenten“, „Brand“, „Peer Gynt“, „Kaiser und Galiläer“, dem „Bund der Jugend“, dem „Volksfeind“, entwickelt sich die Handlung hingegen tunlichst ab ovo vor dem Zuschauer. Eine Mittelstellung nehmen „Catilina“, „Das Hünengrab“, „Die Herrin von Östrot“, „Das Fest auf Solhaug“, „Olaf Liljekrans“, „Nordische Heerfahrt“, „Stützen der Gesellschaft“, „Ein Puppenheim“, „Die Frau vom Meere“, „Hedda Gabler“, „Baumeister Solneß“, „Klein Eyolf“ und „Wenn wir Toten erwachen“ ein. Shakespeare, Schiller, Grillparzer zogen die synthetische Form der analytischen meist vor, da starke Theaterwirkungen mit ersterer besser zu erreichen sind und die Größten der Kunst wußten recht wohl, daß theatralisch und dramatisch in Wahrheit eng verschwistert sind.

Ungerecht ist es freilich, Dramen der Analyse vorzuwerfen, sie könnten das Interesse wegen Mangel an Handlung nicht fesseln. Sie bringen im Gegenteil viel zu viel Handlung, sind aber genötigt, diese Unsumme des Stofflichen erzählend oder im Dialog vorzutragen, an die Stelle der lebendigen Aktion das beschreibende Wort zu setzen, deshalb bleibt ihnen jene vollere dramatische Wirkung des vor unseren Augen Sichabspielenden versagt. Wecken lange Berichte über nicht auf der Bühne Vorgefallenes oft großen Beifall, dann zollt man der novellistischen Kunst des Dichters und der rhetorischen Meisterschaft des Sprechers Anerkennung, die im Vortragssaal ebenso ergreifen können, als auf dem Theater, während wirklich dramatische Situationen nur auf den Brettern ihre echte Lebenskraft entfalten. Baumgartens Erzählung im „Tell“, Stauffachers Bericht über die Blendung des Heinrich von der Halden sind in sich abgeschlossene,

ins Schauspiel verflochtene kleine Novellen. Auch die Meldung des Ritters Raoul in der „Jungfrau von Orleans“, die Mitteilung des schwedischen Hauptmanns über Max Piccolominis Tod, Othellos Rede vor dem Senat, viele der bei Shakespeare so häufigen Botenberichte, des Geistes Kunde von seiner Ermordung im „Hamlet“ tragen epischen Charakter. Nie könnte eine Erzählung des gleichen Vorganges jene zündende Kraft besitzen, welcher der Leichenrede des Antonius an Cäsars Bahre, diesem Muster wahrhaft dramatischer Rede, innewohnt.

Ibsen ist natürlich bei der Anlage seiner analytischen Dramen sehr oft genötigt; die schilderndc Erzählung statt der sich vollziehenden Aktion zu geben. Dies geschieht z. B. bei Frau Ingers Lebensgeschichte, in Sigurds Bericht über seine und Gunnars Brautfahrt, bei Frau Alvings Enthüllungen, am häufigsten in „Rosmersholm“, wo abwechselnd Johannes, Rebekka, Kroll, Frau Helseth und Mortensgård derartige Berichte zugeteilt erhalten, dann wieder, wenn Ellida dem Gatten von jenem Steuermann erzählt, wenn Thea mitteilt, wie Eilert Lövborg ein anderer geworden, wenn Hilde dem Baumeister und dieser ihr über frühere Tage Nachricht gibt. In „Klein Eyolf“ und in „J. G. Borkman“ wird sogar fortwährend Geschehenes aufgefrischt und zergliedert, wie auch in dem Gespräche Irenens und Rubeks in „Wenn wir Toten erwachen“, während mit Maja und Ulfheim eine mehr Aktion als Bericht bietende Handlung einsetzt. Es ist ja selbstverständlich ein großer Unterschied, ob derlei unvermeidliche Berichte in Form wirklicher längerer Erzählungen oder als ungezwungen im Gespräch aufspringende Reminiszenzen vorgebracht werden. Je mehr es gelingt, die Vorgeschichte in Dialoge umzuformen, desto mehr nähert sich der Eindruck dem des wirklichen Lebens, indessen die mehr oder minder langatmige, leidenschaftliche Erzählung nur zu leicht den opernhaften Eindruck einer pathetischen Bravourarie weckt. Ibsen kennt diese Gefahr sehr genau und umgeht sie recht geschickt dadurch, daß die nötigen Mitteilungen, wo sie die Form des Berichtes annehmen müssen, meist vor selbst stark erregten Zuhörern erfolgen, die durch Zwischenfragen die Rede dem Dialog nähern, wenn es schon nicht möglich ist, sie ganz in Gespräch aufzulösen. Auch wird der Rede das Steife, Wohlvorbereitete oft dadurch genommen, daß die Sprechenden sich wie Gina, Rebekka, Ellida nur sehr ungern über den Gegenstand äußern, stockend,

zaudernd und, wenn sie gedrängt werden, bestrebt, möglichst rasch darüber hinwegzukommen. Das allmähliche Entwirren einer Vergangenheit ist es, das durch Ibsens Technik zum eigentlichen Inhalt so vieler Dramen erhoben wurde. Er hat gezeigt, dies sei möglich, ohne den notwendigen Forderungen der Bühne nach Gegenständlichkeit und Sinnenfälligkeit allzusehr zuwider zu handeln. Anlage und Dialog des Stückes sind danach geformt und geführt. Warum kann der oft angestellte Versuch nicht gelingen, die barbarische Rache Thusneldas am Ventidius dadurch für die Bühne zu retten, daß sie erzählt wird? Weil das Unpersönliche eines Berichtes den subjektiven Anteil auslöscht und bloß das objektiv Gräßliche des Vorgangs zum Bewußtsein kommen läßt. Der Bühneneindruck solcher Erzählungen hängt zum größten Teil davon ab, daß ein selbst Beteiligter sie vorbringt, wie Othello, wie der Ritter Raoul, wie vollends der Geist von Hamlets Vater und der bedrohte Baumgarten. Nur wenn die Berichtenden das Geschehene nochmals schaudernd durchleben, wird auch im Publikum das dramatische Gefühl des Miterlebens wach. Darum sind bei Ibsen die Erzählungen tunlichst als Selbstgeständnisse der Redenden eingekleidet. Die eigenartige Methode später Enthüllungen ist mit ihren Vorzügen und Gefahren schon in der „Herrin von Östrot" und in der „Nordischen Heerfahrt" gegeben. In synthetischer Form vollziehen sich in den Versen der „Komödie der Liebe", dem ersten Gesellschaftsstück, die zwischen Tragödie und Komödie schwankenden Vorgänge. Synthetisch konnte auch der possenhafte „Bund der Jugend" sein, sobald aber Ibsen das moderne Gesellschaftsstück zu seiner Domäne wählte und es zu echt tragischen Wirkungen vertiefte, erwies sich das Überwiegen der analytischen Methode nebst manchen anderen technischen Neuerungen unvermeidlich.

Schiller schuf sich für seine Zwecke eine neue Art des Dramas mit einer neuen Technik, dieselbe Notwendigkeit empfand Ibsen. Wie Schillers Weg vom bürgerlichen Trauerspiel in Prosa zur historischen Tragödie in der gehobenen Sprache des Verses führte, sah Ibsen sich umgekehrt gezwungen, von Reim und Rhythmus definitiv Abschied zu nehmen, von historischen Stoffen und phantastischen Vorwürfen zu der nüchternsten Sprache des Alltags, zu seinen Leiden und Beschwerden sich hinzuwenden. Schiller erfand das historische Drama so wenig, als Ibsen das moderne Schauspiel;

beide hatten Vorgänger, von deren Art der Kunstübung sie manches nutzen konnten, aber beide gestalteten das Vorgefundene nach ihren eigenen Bedürfnissen um. Sie wollen nicht, wie der naive Dramatiker, vor allem Begebenheiten darstellen, ihnen sind die den Ereignissen zugrunde liegenden Ideen die Hauptsache. Warf man schon Schiller manchmal, besonders bei „Maria Stuart“ vor, er gebe bloß einen Schlußakt statt der ganzen Tragödie, so wendet Ibsen sich weit ausgesprochener der analytischen Form des Dramas zu. Er will nie, wie der Naturalismus eine Zeitlang beabsichtigte, états des choses geben, sondern stets états d'âmes, ein Prinzip, zu dem sich die deutschen Naturalisten erst später bekannten. Seelenzustände, nicht Sachenzustände lautet Ibsens Parole schon seit langer Zeit. Um diese Seelenzustände nun mit entsprechender Breite und Detaillierung vorführen zu können, muß er der analytischen Form den Vorzug erteilen. Der für ihn maßgebende Grund ist einzig, daß die innere Natur seiner Stoffe diese Behandlungsart verlangt; wo dies nicht zutrifft, bedient er sich getrost der Form des synthetischen Dramas. Nicht aus theoretischer Vorliebe greift er zur Ausdrucksweise des täglichen Lebens; weil er menschliche Wesen abbilden wolle, gestatte er ihnen nicht, „mit ‚Götterzungen‘ zu reden“, schrieb er schon am 15. Januar 1874 über „Kaiser und Galiläer“ seinem englischen Kritiker Gosse, der gewünscht, der Dramatiker möge dem Verse auch ferner treu bleiben; „die Illusion der Wirklichkeit war es, was ich erzeugen wollte.“ In der Tat, wer könnte sich die Gesellschaftsstücke Ibsens in Jamben geschrieben denken? Was bei der mit dem Stoff ironisch spielenden „Komödie der Liebe“ noch möglich war, müßte etwa bei den „Gespenstern“ die erstrebte Wirkung vernichten, und wie der Poet in jener alten Abhandlung über die Bedeutung der Heldenlieder die Ansicht aufgestellt, „der nationale Stoff kann nur durch eine nationale Form vollständig zu seinem Rechte kommen“, so übertrug er dies nun auf moderne Stoffe, denen moderne Form gebühre. Im Mai 1883 lehnte er es ab, einen Prolog in Versen für die Schauspielerin Lucie Wolf zu schreiben, da er nun „ausschließlich die ungleich schwierigere Kunst in schlichter wahrer Wirklichkeitssprache zu dichten“ pflege. Ja er verurteilte den Vers eine Zeit lang gänzlich, gesteht aber in einem Brief vom Juni 1884, daß dies nur von seinem „eigenen damaligen Verhältnis zu dieser Kunstform herrührte“ und daß es

allgemein gültige Forderungen überhaupt nicht gebe. Ibsens Ansicht entsprach es keineswegs, über dem Stoffe zu schweben, ihn (um ein oft mißverstandenes Wort Schillers aus seiner späteren Entwicklungsphase zu gebrauchen) durch die Form zu vertilgen, er wollte vielmehr alle Mittel der Form einzig dazu verwenden, um den Gehalt seines Werkes eindringlicher zu Gehör zu bringen. Er äußerte sehr treffend den Glauben, die sprachliche Form müsse „im großen ganzen sich nach dem Grade von Idealität richten, welcher über der Darstellung ruht". Damit formuliert Ibsen ein höchst wichtiges Kunstprinzip. Wer uns ein schönes Reich der Träume eröffnen will, wohin wir aus Drang und Not des Lebens fliehen mögen, um für kurze Stunden aufzuatmen und die Sorge des Daseins zu vergessen, der soll alles tunlichst vermeiden, was an diese reale Welt, von der wir jetzt nichts hören wollen, mahnen könnte. Wie seine Personen edler und erhabener sind als jene des gewöhnlichen Lebens, wird auch ihre Sprache eine gehobene, getragene sein müssen; eine bilderreiche, poetische Ausdrucksweise wird ihnen am angemessensten sein. Die Handlung pflegt ein solcher Dramatiker in ferne Jahrhunderte oder gar in ein Märchenland zu verlegen und niemand darf ihm daraus einen Vorwurf machen. Wir fordern vom Künstler nur dann Wahrheit, wenn es in seiner Absicht lag, uns solche zu bieten, wir lassen uns gerne täuschen, wenn er uns durch eine solche reizende Täuschung der rauhen Wirklichkeit entrücken möchte. Der Idealismus ist an sich eine nicht weniger berechtigte Kunstform als der Naturalismus und man gebe endlich die Einseitigkeit auf, nur eine Art der Kunstübung als die allein zulässige zu bezeichnen.

Ibsens Absicht war, der Shakespeareschen Definition im „Hamlet" entsprechend, seiner Generation einen Spiegel vorzuhalten, dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen, darum wählte er moderne Stoffe und weil er die Fehler und Gebrechen unverhüllt dartun wollte, weil es ihm darauf ankam, den Eindruck vollster Wahrhaftigkeit durch kein Bedenken zu stören, mußte er seinen an den Übeln der Zeit krankenden Personen die wirkliche Sprache dieser Zeit als Äußerungsform geben. Ein Drama, das nichts beschönigen will, darf auch die Redeweise der Leute nicht verschönern. Sie müssen handeln und sich gebärden wie wir dies Tag aus, Tag ein gewohnt sind. Wir sollen uns selbst auf der

Bühne sehen, damit wir lernen uns vor uns selbst zu entsetzen. Die absichtlich oft bis zum Vulgären herabsteigende Art der Sprachbehandlung wäre also nicht zu bemäkeln, natürlich nur soweit sie sich im Original findet, das die Übersetzer oft unnütz vergröbern. Ibsen wünscht ja nicht durch seine Stücke unseren Sprachschatz zu bereichern, unsere Ausdrucksweise zu verfeinern, er will, daß uns dabei die Entrüstung über die verrotteten Zustände der modernen Gesellschaft überkomme, die ihn erfüllte, als er dies niederschrieb. Der Gesinnungsidealist bedient sich naturalistischer Form, um seine Absichten besser zu erreichen. Ibsen verneint das Bestehende am schärfsten durch naturgetreue Wiedergabe.

Diesem Streben nach dramatischer Wahrheit fällt leider oft die theatralische Klarheit zum Opfer. Hierin geht Ibsen bereits bis an die äußerste Grenze des Bühnen-Möglichen, jeder Schritt weiter wäre ein solcher aus der Kunst heraus. Es bliebe ein höchst sonderbarer Triumph des unbedingten Natürlichkeitsprinzips, die Dinge auf dem Theater endlich so naturwahr darzustellen, daß der Zuschauer nur noch stellenweise mühsam erraten könnte, was eigentlich vorgehe. Die Verständlichkeit muß sicherlich berücksichtigt werden und die Äußerungsform begreiflich sein, obschon die Sprache der Handelnden nicht zu idealisieren ist, darum erweist sich ein wenig bekannter Dialekt bühnentechnisch unbrauchbar. Es geht aber ebensowenig an Gefühlsäußerungen in Worte und Gesten zu kleiden, die dem Zuschauer und selbst dem Leser rätselhaft erscheinen müssen. Dahin gehört unter anderem die im „Baumeister Solneß“ wiederholt vorkommende Vorschrift, Hilde spreche „mit einem unbestimmbaren Ausdruck in den Augen“, während es gerade die Aufgabe des Dramatikers ist, die inneren Regungen durch äußere Zeichen zu veranschaulichen, die Rätsel des Lebens erhellend zu verdeutlichen, nicht sie zu verdunkeln. Man muß eingestehen, daß Ibsen die selbstgestellte schwere Aufgabe, eine neue Form des Dramas zu schaffen, die den Eindruck untadelhaftester Naturwahrheit machen sollte, nicht völlig zu lösen vermochte. Jeder Satz, den seine Figuren sprechen, ist notwendig, weil jeder beziehungs- und bedeutungsvoll ist, jeder enthält irgend einen charakterisierenden Zug, ist also insoweit doch stilisiert, daß eben nur das Notwendige, nicht das Zufällige, dessen Wegschneidung die dramatische Kunst unerbittlich verlangt, gesprochen wird, aber die Art, wie dies Erforderliche zum Ausdruck kommt,

verfällt häufig, in dem Bestreben nach gewichtiger Kürze und lebensgetreuer Wiedergabe zugleich, doppeldeutiger Unklarheit. Dagegen ist es kein Mangel, sondern ein Vorzug, daß nichts aufdringlich unterstrichen wird, vielmehr alles sich nur dem Aufmerksamen erschließt. Freilich benötigen solche Bühnenwerke verständnisvolle, scharfsinnige Regisseure und intelligente, in die Tiefe hinabsteigende Schauspieler. Streng verpönt wird in Ibsens modernen Dramen der Monolog; es bleibt gleichwohl sehr fraglich, ob er die Natürlichkeit mehr stört als sein gänzliches Wegfallen die Verständlichkeit schädigt. In gewissen Situationen, deren Erregtheit dies erklärt, sollten kurze Monologe jedenfalls geduldet werden. Ein paar Worte, gleichsam unwillkürlich herausgestoßen, was ja auch im Leben, förmlich zur Erleichterung, oft genug geschieht, können verwickelte Sachlagen mit einem Schlage klarmachen. Wie wichtig wäre es z. B. Rebekka, im ersten Akt von „Rosmersholm", allein geblieben, auch nur einen leisen Aufschrei innerer Qual zu verstatten. In „Hedda Gabler" liefert Ibsen selbst ein schlagendes Beispiel hierfür; schon im ersten Akt gewährt er der Heldin mindestens einen stummen Wutausbruch, während Jörgen Tante Julle hinausbegleitet und der dritte Akt schließt höchst wirkungsvoll mit dem scharf abgehackten Geflüster Heddas beim Verbrennen des Manuskriptes. Sogar die zwei Worte „entsetzlich spannend", mit denen Hilde den zweiten Akt des „Baumeister Solneß" endet, sind zwar gar zu karg bemessen, wie denn hier die Unklarheit geradezu beabsichtigt erscheint, erklären ihr Wesen aber doch besser als ihre Äußerungen im Dialog. Gunhild Borkman erhält beim ersten Aktschluß mehr als den Aufschrei zugestanden, den wir bei Rebekka vermißten. Diese paar Sätzchen sind von größter Wichtigkeit für die Charakteristik der Person und die Wirkung des Stückes. Der extrem naturalistischen Manie, manche Aktschlüsse demonstrativ unwirksam zu gestalten, verfiel Ibsen übrigens nur ganz vorübergehend. Der extreme Naturalismus der Form entstand als begreifliche Reaktion wider akademische Verknöcherung, konventionelle Erstarrung des Stils, nützlich und förderlich wird er sich (1892) am ehesten dort zeigen, wo er als Vorstufe gilt, als Durchgangsstadium, worauf das Erblühen einer jungen, lebendigen Kunst erst folgen soll.

Diese Kunst wird auch im Technischen viel von Ibsen lernen können, sie wird sich aber davor hüten müssen, seine Schwächen, die

gerade mit der analytischen Form häufiger als mit der synthetischen sich verknüpfen, mit hinüber zu nehmen. Die Technik der späten Aufklärungen wird, da die Handelnden bis dahin ja in irrigen Ansichten übereinander befangen sind, nur zu leicht zur Technik der Mißverständnisse. Das ist die ernste Gefahr, der Ibsen öfters erlag. Es entwickelt sich da eine Freude am Dunkeln, das erst ganz allmählich aufgehellt, aber nicht bis in seine letzten Tiefen hinein erhellt wird, ein Trieb zur Unklarheit, der dem Hang zum Mystischen entspringt und ihm Vorschub leistet. Der theatralischen Wirkung und dem literarischen Wert des Geschaffenen tut diese Methode jedoch zumeist erheblichen Abbruch. Wir sehen das gleich beim „Hünengrab" und bei den bedenklichen Irrungen, ja possenhaften Mißverständnissen in der „Herrin von Östrot". Im „Fest auf Solhaug" müssen Knut Gäsling und Gudmund Alfson (wie später Falk und Lind) einander den Namen der Erwählten verschweigen, Signe muß zu Margit so unklar sprechen, daß diese vermutet, Knut sei derjenige, welchen ihre Schwester begehre, all das, um ziemlich unnötige Mißverständnisse heraufzubeschwören. Noch ärgerlicher berührt das beharrliche Nichterwähnen des Namens der Person, von der man spricht, in „Olaf Liljekrans". Recht unwahrscheinliche Mißverständnisse werden derart gewaltsam herbeigeführt, dem Zuschauer damit aber keineswegs plausibel begründet. Auch mit den Irrungen, die in der „Nordischen Heerfahrt" eine so entscheidende Rolle spielen, ist es nicht besser bestellt.

Sind in „Frau Inger", dem „Fest auf Solhaug", „Olaf Liljekrans" und der „Nordischen Heerfahrt" die wiederholten Irrungen eher nicht allzu glücklich gewählte Notbehelfe, so erhält diese Technik der Mißverständnisse in der „Komödie der Liebe" weit tiefere Bedeutung. Zunächst freilich erregt es bloß Heiterkeit, wenn Falk und Strohmann so grundverschiedene „Opfer" begehren, doch lenkt dies schon unser Augenmerk darauf, wie oft man gedankenlos mit gewissen Worten noch immer bestimmte, längst nicht mehr zu ihnen passende Vorstellungen verknüpft. Nicht eigensinnig auf Worten beharren gilt es, sondern ihren Sinn prüfen, um dann erst zu entscheiden, ob sie heilig zu halten oder zu verwerfen seien, statt kritiklos vor ihrem bloßen Klang zu verstummen. Tragische Mißverständnisse folgen, wurzelhaft ernst und tief; so verbindet Herzog Skule mit dem Wort „König" den herkömmlichen, veralteten Begriff, indes

Håkon die wahre Bedeutung des Königseins erfaßt. In den „Kronprätendenten" begegnet uns also bereits das ständige Leitmotiv der Zeit- und Streitdramen: der Unterschied von Schein und Sein. Freilich schien bereits Catilina seinen Landsleuten ein anderer als der er ist, ebenso Nörek im „Hünengrab" und Frau Inger. Das Heldentum ist Gunnars Schein und Sigurds Sein. Den erborgten Schein der Liebe in der Ehe kontrastiert die „Komödie der Liebe" mit ihrem wirklichen Vorhandensein im verborgenen stillen Einverständnis. Bei Brand betrifft dies Mißverhältnis die letzten Lebenstiefen, die Grundlagen, auf denen ein Charakter sich aufbaut; die erbarmungslose Härte, mit der er die an sich zu billigende Losung „Alles oder nichts" anwendet, ist sein durch Abstammung und Erziehung, ja durch die Naturumgebung ihm aufgedrängter Lebensirrtum. In gleichfalls tragischem Mißverständnis verwechselt Peer Gynt den rechten Feldruf im Lebenskampf „Sei dir selber treu" mit dem Schlachtgeschrei der Trolle „Sei dir selbst genug". Der „Bund der Jugend" verwendet die zahllosen Irrungen zuvörderst in der ziemlich grobkörnigen Manier der Verwechslungsposse, doch der Zwiespalt zwischen Stensgårds Meinung von sich und seinem tatsächlichem Charakter birgt ein ernstes Mißverständnis, in dem tragische Keime ruhen, wie sie „Kaiser und Galiläer" zur Reife brachte. Julian geht unter an dem Mißverhältnis dessen, was er durchsetzen wollte und was die Folge seines Tuns wird. Er mißversteht alle Zeichen und Orakel, mißversteht auch seinen eigenen Glauben an das reine Weib, ja seine geschichtliche Mission; seine Art des Kampfes war ein fürchterliches Mißverständnis jenes zukünftigen dritten Reiches.

Die modernen Gesellschaftsdramen enthüllen alle das ungeheure Mißverhältnis zwischen der Geltung eines Menschen oder einer Sache und ihrem wirklichen Wert. Konsul Bernick, dessen Egoismus in manchen Zügen bei Halvard Solneß, Borkman und Rubek wiederkehrt, verdankt sein Ansehen als „Stütze der Gesellschaft" grober Irreführung, Noras langjähriges Zusammenleben mit Helmer beruhte auf ihrer unrichtigen Hochschätzung seines Charakters und auf seiner verkehrten Anschauung über Zweck und Bedeutung der Ehe. Mißverstandenes Pflichtgefühl verschuldet alles Unheil in den „Gespenstern", die Befolgung konventionell eingeprägter Lehren, durch welche Helene und Manders ihre wahren Pflichten gegen sich und

andere verkannten und mit Füßen traten, rächt sich. Der „Volksfeind“ zeigt vollends, wie die Grundsätze unseres öffentlichen wie des privaten Lebens bloß Mißverständnisse, verrenkte, durch ihre Verzerrung unwahr gewordene Wahrheiten sind. In der „Wildente“ führt die tragikomische Verkennung von Hjalmars Charakter durch Gregers, dessen individuell begründeter Hyper-Idealismus, zu tragischem Ausgang. Mehr noch als auf dem Irrtum Rebekkas über Rosmers Charakter, aller über den ihren, beruht „Rosmersholm“ auf der schlimmeren Täuschung über das, was die neu anbrechende Zeit bringen soll, woburch mißverständliches, schrankenloses, selbstsüchtiges Freiheitsstreben bei den „Freigewordenen“ erzeugt wurde. Die „Frau vom Meere“ wimmelt von Mißverständnissen im grob Tatsächlichen, wie im kompliziert Psychischen. Arnholm faßte Wangels Brief ebenso falsch auf, wie dann Bolette sein Anerbieten. Durch Lyngstrands Irrtum, den Hildens zweideutiger Ausspruch, man feiere Mamas Geburtstag, hervorgerufen, erfährt Ellida diesen Vorgang. Der Bildhauer verkennt Bolettens Teilnahme, die nur dem sich gesund wähnenden Todkranken gilt. Weil Wangel sich über seine Gattin täuschte, bewog er Arnholm zu kommen, Ellida mißverstand endlich das Freiheitsstreben in ihr, es bald als Sehnsucht nach dem Meer, bald als Verlangen nach dem fremden Manne deutend. Hedda Gablers Heirat entsprang dem vom Dichter am grimmigsten befehdeten Grundirrtum, als sei die Konvention das Wichtigste, das wirkliche Empfinden dagegen als bedeutungslos nicht weiter zu berücksichtigen. Übrigens könnte „Hedda Gabler“ kurzweg die Tragödie der schlechten Partie genannt werden, wie die „Gespenster“ die Tragödie der guten Partie. Baumeister Solneß und Hilde unterliegen (wie zum Teil auch Eilert Lövborg) dem Irrwahn der Freien, die sich selbst treu zu sein glauben, wenn sie sich selbst genug lediglich das eigene Glück rücksichtslos zu erhaschen trachten. In „Klein Eyolf“ haben Alfred und Asta ihre Gefühle für einander nicht richtig verstanden, Rita hat das Wesen der Liebe mißverstanden. Ein verhängnisvoller Irrtum läßt J. G. Borkman in Tatlosigkeit verharren, sein falsch verstandener Ehrgeiz hat ihn vorher auf die abschüssige Bahn gelockt. Arnold Rubek verkannte die Bedeutung, die Irene für sein Leben zukam und hielt das für eine Episode, was dessen Kern hätte werden sollen. Ja, in diesem Epilog scheint es oft, als sei alles Leben ein einziges, großes

Mißverständnis, das erst klar wird, wenn es zu spät ist, „wenn wir Toten erwachen“.

So läutert sich dies Spielen mit Mißverständnissen bei Ibsen von dem unbedenklichsten Gebrauch, der selbst böse Unwahrscheinlichkeiten nicht verschmäht, wenn er sie für wirksam hält, zu einer tief ins Innere dringenden Psychologie des Irrtums, wobei die kleinlichen Irrungen entbehrlich werden. Der Schüler der äußerlichen Verwechslungskomödie wird der Meister der innerlichen Verkennungstragödie. In der Zeit, wo Ibsen in idealistischer Form dichtet, bewegen sich die Mißverständnisse im grobkörnig Realen, als er sich realistischer Form zuwendet, ereignen sie sich mehr im unsichtbar Ideellen. Ein mangelhafter technischer Behelf verfeinert sich zur tiefgründend bedeutsamen Idee.

Wir sahen derart im Aufbau der Handlung einen besonders wichtigen Fortschritt sich vollziehen. In einer der schwierigsten Aufgaben, in der Einführung in die Handlung besaß Ibsen die Meisterschaft sehr bald. Es sind keine wesentlich neuen Mittel, aber er verwendet sie mit gereiftem Geschmack. Den naiven Vorgang, daß die Personen auf der Bühne einander Dinge erzählen, die ihnen längst bekannt sind, bloß damit der Zuschauer Gelegenheit habe, sie zu erfahren, lernt er sehr früh vermeiden. Das ein wenig abgebrauchte Mittel des einleitenden Dienergeredes verwendet er allerdings in der „Herrin von Östrot“ und in der „Wildente“, wie aber dort die Unterredung Frau Ingers mit Olaf Skaktavl bringt hier erst das Gespräch zwischen Hjalmar und Gregers die eigentliche Einführung. Beide Male ist es ein Wiedersehen lange Getrennter, die auch nicht im Briefwechsel geblieben und nun naturgemäß einander über das, was inzwischen vorfiel, Aufklärung geben. Eine solche Methode der Exposition ist in analytischen Dramen besonders wichtig, wo die Einführung eigentlich den Hauptteil des Stückes ausmacht und oft knapp bis zur Katastrophe reicht. So kehren in den „Stützen der Gesellschaft“ Lona Hessel und Johann Tönnesen in die Heimat zurück, so kommt Frau Linde nach Jahren zu Nora, so sprechen Pastor Manders und Helene Alving sich nach vieljähriger Entfremdung miteinander aus, während Oswald aus der Fremde heimeilte, so treffen in „Rosmersholm“ Kroll und Rebekka sich nach immerhin längerer Pause, Ulrik Brendel und Johannes Rosmer nach einem halben Menschenleben. In der „Frau vom Meer“ tritt erst Arnholm,

später der Fremde nach einem Dezennium wieder in den alten Kreis. In „Hedda Gabler“ kehren Jörgen und Hedda von einer Reise heim, tauchen Thea und Eilert nach langer Verschollenheit wieder auf. Zu Halvard Solneß kommt, nachdem er dem Arzt manches gebeichtet, Hilde, der alles neu und unbekannt ist. In „Klein Eyolf“ modifiziert sich diese Technik, obschon die Rückkehr Alfreds von einer kurzen Reise nicht unwichtig bleibt. John Gabriel Borkman steht nach endloser Einsamkeit erst Ella, dann Gunhild wieder gegenüber, wie die beiden Frauen sich untereinander. Arnold Rubek und Irene führt der Zufall nach etwa sieben Jahren zusammen. Es ist in den Gesellschaftsdramen also durchgängig eine ähnliche Expositionsweise verwendet. Die synthetischen Werke, wie die „Komödie der Liebe“ und der „Bund der Jugend“ bedürfen dessen nicht; es bleibt aber charakteristisch, daß Rechtsanwalt Stensgård zwar nicht als ein Heimgekehrter, aber als neuer Ankömmling über alles vorher Geschehene informiert werden muß, wodurch die Exposition bequem gemacht wird. Lange bevor Ibsen selbst die Gefühle des Heimkehrenden kennen lernte, wandte er diese Technik an. Schon im „Fest auf Solhaug“ bietet Gudmunds Rückkehr den gleichen Anlaß. Ein Verschwinden und Wiederauffinden dient in „Olaf Liljekrans“ demselben Zweck, ein Motiv, das bis zum „Hünengrab“ zurückleitet.

Es berührt sonderbar, daß ein Autor, der so gut zu kombinieren und zu verknüpfen vermag, doch gelegentlich dem Irrationalen, in der Kausalkette nicht ausreichend Begründeten einen zu wichtigen Platz einräumt. In der „Herrin von Östrot“ geht dies am weitesten. In der „Nordischen Heerfahrt“ deutet der bedenkliche Zufall, daß Sigurd durch Unwetter in die Nähe von Gunnars Hof verschlagen wird, ohne es zu ahnen, und dort gerade gleichzeitig mit Örnulf eintrifft, auf den ursprünglichen Plan zu einer Schicksalstragödie hin. Im „Puppenheim“ muß Krogstad einen Weihnachtsausflug machen, um die Fortführung der Handlung zu ermöglichen, und in „Hedda Gabler“ findet Jörgen das Manuskript Eilerts: zwei störende Zwischenfälle, obschon keine schweren Gebrechen, denn Krogstads Abreise ist wenigstens flüchtig angedeutet und bei Eilert Lövborg mag die leichtsinnige Behandlung seiner kostbaren Handschrift als Symptom des Rückfalles in eine überwundene Lebensführung gelten. Ganz überflüssig ist die sehr unwahrscheinliche Erklärung Theas im Schlußakt, sie habe die Zettel, die Vorarbeiten zu Lövborgs zweitem Buch,

aus Versehen so lange im Kleide gelassen, wo doch die glaubwürdigere Motivierung so nahe lag, sie habe dies Urmanuskript sorgfältig aufgehoben und es nun zu sich gesteckt, als sie Lövborg vergeblich in seiner Wohnung aufsuchte, um ihn über den Verlust der ausgearbeiteten Handschrift zu trösten. Der Zufall, der Irene und Rubek im Badeort zusammentreffen läßt, wäre verzeihlich, wenn nicht der weitere Zufall hinzuträte, daß sowohl Ulfheim als Irene ins Gebirge wollen (ohne voneinander zu wissen) und dadurch Maja und Rubek nachziehen. In demselben Werk ist ja auch die ziemlich überflüssige Figur des Badeinspektors zu bemängeln, die ganz gegen Ibsens sonstige Gewohnheit in keinerlei innerer Beziehung zum Drama steht und (als bloßer Wandnagel, an den sich ein Frage- und Antwortspiel anhing) sogleich wieder aus dem Stück verschwinden kann. Zehn Jahre früher hätte Ibsen dies leicht zu vermeiden gewußt. Ist doch in „Hedda Gabler" selbst das alte Dienstmädchen Berte in unentbehrlicher Art mit dem Ganzen verknüpft, im „Baumeister Solneß" sehr wohl dafür gesorgt, daß auch Dr. Herdal nicht als Abstraktion des Arztes, sondern mit persönlichem Anteil in die Handlung verflochten erscheint. An der „Frau vom Meere" wurde diese intime Zugehörigkeit zum Problem des Schauspiels bei allen Personen ausführlicher gezeigt, und so verhält es sich fast stets.

Ibsen spart mit den Menschen, deren er bedarf, und führt seine dramatische Schachaufgabe am liebsten in möglichster Beschränkung ihrer Anzahl durch: vollends bei den modernen Gesellschaftsstücken läßt sich bloß von den „Stützen der Gesellschaft" und einzelnen Ensembleszenen im „Volksfeind" und der „Wildente" denken, daß hier noch eine weitere Verringerung möglich wäre. Die Zahl der Handelnden im „Puppenheim", den „Gespenstern", „Rosmersholm", der „Frau vom Meere", „Hedda Gabler", „Klein Eyolf" und „J. G. Borkman" ist absolut erforderlich und dabei doch so bemessen, daß nicht durch allzu große Reduktion ein Gefühl der Einförmigkeit entstehe. Vielleicht ist der Badeinspektor darum eingefügt, weil „Wenn wir Toten erwachen" sonst neben der auf drei Schlußworte beschränkten, bloß als Symbol anmutenden Diakonissin nur eine Quadrille von Sprechrollen aufwiese, was in der Tat das Interesse leichter erlahmen läßt. Ibsen versteht es in dieser schwierigen Frage zwischen der Scylla von zu viel und der Charybdis von gar zu wenig Personen, so geschickt durchzusteuern, daß er in der Regel

mit 6—8 Figuren sein reichliches dramatisches Auskommen findet. Wo es der historische Stoff mit sich brachte, wie vor allem in den „Kronprätendenten", sowie in „Kaiser und Galiläer", zeigt der Dichter jedoch, daß seine gewöhnliche Selbstbeschränkung eine durchaus freigewollte ist und daß er auch Massen sehr wohl zu bewältigen und zahlreiche Nebenfiguren durch individuelle Charakteristik auseinander zu halten weiß. Auch in den Gedankendichtungen „Brand" und „Peer Gynt" wird diese Kunst geübt, soweit es dem Autor nicht gerade darauf ankam, einzelne Episodisten als Typen ohne eigenen Charakter hinzustellen.

Die Art der Charakteristik ist in den historisch-romantischen Dramen naturgemäß eine andere, als in den modernen Gesellschaftsstücken, wo die Personen sich weit weniger durch Handlungen kundtun, als durch Äußerungen verraten. Die Menschen Ibsens erzählen keine Anekdoten über sich selbst, wie dies zuweilen Hebbel geschah, sie werden uns auch nicht von anderen demonstrativ geschildert. Aus dem Dialog erfahren wir da und dort, ohne kenntlich hervortretende Absichtlichkeit, wie die Leute über einander denken und aus ihren eigenen Worten setzt sich uns ihr Charakterbild geradezu gegen ihren Willen zusammen, denn sie haben gewöhnlich etwas zu verheimlichen. Auch hier müßte „Rosmersholm" in erster Linie genannt werden. Diese kunstreiche Führung des Dialogs, damit er dem Zwecke der Charakteristik mit kleinstem Kraftaufwand am besten genüge, bildet einen der Hauptvorzüge Ibsens.

Es ist früher bemerkt worden, wie Ibsen sich durch das Streben, allgemeine Ideen in naturtreuer Einkleidung zu bieten, zu einer nicht selten zu weit gehenden Besonderheit der Charaktere verleiten lasse. Allein man darf nicht verkennen, daß die oft eigensinnig krause, absonderliche Ausgestaltung der Persönlichkeiten auch in einem tieferen Zusammenhang mit Ibsens individualistischen Grundneigungen steht. Wer das Recht der Individualität so eifrig verficht, dem wird selbstverständlich die Einzelpersönlichkeit gerade in dem, was sie von anderen abhebt, immer interessanter. Und wie die berechtigte Idee des Wertes der Individualität zum bedenklichen, ja verwerflichen Individualismus hinüberleitet, so geschieht es auch dem Anteil an der Besonderheit leicht, daß er zur Vorliebe für die Absonderlichkeit hinübergleitet, noch ehe er es recht merkt. Originalität der Charaktere, bei jedem Dramatiker eine unentbehrliche Eigenschaft, verführt so

manchmal zu einem Hinüberlenken in eine Sonderlingswelt, der jener allgemein ergreifende typische Eindruck des Notwendigen abgeht, ohne welchen das Theater nicht bestehen kann, weil es auf Massen wirken soll. Die Novelle und der Roman dürfen in der Ausmalung von Originalen bekanntlich viel weiter gehen, im Drama muß der Charakter mehr originär als in dem vulgären Sinn originell sein. Ibsens Kunst streift gelegentlich schon diese bedenkenerregende Grenze, aber sie überschreitet sie nicht geradezu. Bei Schülern würde ein Fehler der Nachahmung, was beim Meister eine unvermeidliche Konsequenz seiner Grundrichtung ist.

Sehr häufig wird behauptet, Ibsen habe eine besondere Vorliebe für das Krankhafte und deshalb spiele fast in allen seinen Dramen der Wahnsinn eine Rolle, ja oft die Hauptrolle. Dies sei der Ausdruck des Ungesunden, des Pathologischen in seiner Dichtung, die eben deshalb abzulehnen. Die Frage, ob der Irrsinn erst von Ibsen als literarisches oder auch nur spezieller als dramatisches Motiv entdeckt wurde, muß jeder Gebildete sofort verneinen. Seit jeher war er häufig der Gegenstand poetischer Behandlung. Um bei Shakespeare nur an die berühmtesten Beispiele zu erinnern, werden im „König Lear“ der echte, der verstellte, als schützende Maske vorgenommene und der von Berufs wegen als Maske benützte Wahnsinn bei Lear, Edmund und dem treuen Narren des Königs nebeneinander gestellt. Im „Hamlet“ wiederholt sich dies bei dem wirklichen Wahnsinn Ophelias und dem angeblichen Irrsinn Hamlets, der nicht nur den Hof Dänemarks, sondern auch viele Erklärer täuschte, ohne daß wir deshalb Shakespeare der Hinterlist beschuldigen. Lady Macbeths wirre Nachtgesichte, ihr Schlafwandeln, ja auch Macbeths Geistersehen beim Bankett und seine innere Zerrüttung sind doch sicherlich pathologische Phänomene. Der melancholische Ritter Jaques in „Wie es euch gefällt“, um die Lustspiele nicht ganz zu vergessen, würde von manchen Ibsenkritikern auch als krankhaft getadelt werden, ein Los, dem „Timon von Athen“ gewiß nicht entginge. Blieb dies doch selbst Romeos Liebesüberschwang nicht erspart! Ich meinerseits erblicke freilich umgekehrt in dem krankhaften Hang, Dichter und ihre Gestalten pathologisch zu erklären, ein bedenkliches Zeichen für die geistige Gesundheit der Zeit.

Goethe läßt Gretchen im Kerker wahnsinnig werden, bei Torquato Tasso beginnt der Irrsinn loszubrechen, Orests Wahnwitz wird

durch Iphigenie geheilt. Würde heute Werther nicht krankhaft erscheinen? Trifft er nicht den tollen Heinrich? Sind der verrückte greise Harfenspieler und sein Kind Mignon, sowie die Schauspielerin Aurelie in „Wilhelm Meisters Lehrjahren“ nicht pathologisch? Steht Makaria in den „Wanderjahren“ nicht in besonderen Beziehungen zum Sonnensystem? Spielen nicht auch in die „Wahlverwandtschaften“, wie in mehrere Gedichte die sonderbarsten krankhaften und ekstatischen Zustände mit hinein? Zwei Mal, in den „Gespenstern“ und in „Klein Eyolf“, rührt Ibsen an das bedenkliche Thema der Geschwisterliebe. Alfred und Asta stehen aber nicht viel anders zu einander, als Wilhelm und Marianne in den „Geschwistern“ Goethes; selbst Fabrice findet in Borgheim sein Seitenstück. Oswald und Regine sind Halbgeschwister; der Mönch Augustin und Sperata sind Vollgeschwister und Mignon ihr Kind. Brüder gieren in der „Braut von Messina“ nach ihrer Schwester und auch sie sind vom Vater her erblich belastet. Hegt Don Carlos keine peinliche Leidenschaft für seine Stiefmutter? In der „Jungfrau von Orleans“ greifen überirdische Gewalten in die Handlung ein; Jeanne d'Arc, die Hellseherin und Fernseherin, ist gewiß ein pathologisches Problem. Auch der bloß eingebildete Einfluß der Geistersphäre fehlt bei Schiller nicht, im „Geisterseher“ sollte er dargestellt werden und für Wallenstein bedeutet sein astrologischer Aberglaube dasselbe, wie die Helfer und Diener, die hell- und dunkelhaarigen Teufelchen für Halvard Solneß; auch das kränkliche Gewissen haben beide gemein. Bei Grillparzer gerät Jaromir nach all den Schrecknissen der „Ahnfrau“ schließlich dem Wahnsinn ebenso nahe als Bertha, seine Braut und Schwester, an den Sarg König Ottokars pocht dessen dem Wahnwitz verfallene Buhle Bertha von Rosenberg, Herzog Otto gerät im „Treuen Diener“ zeitweise in einen Zustand hinbrütenden Stumpfsinns, Kaiser Rudolf im „Bruderzwist“ unterliegt geistigen Störungen, ebenso sein natürlicher Sohn Cäsar, der in Raserei endet. Fernwirkung und Zauberei werden in der „Jüdin von Toledo“ als Selbsttrost und Selbsttäuschung nicht minder herangezogen, wie in der „Frau vom Meere“ und in „Baumeister Solneß“.

Auch bei den hervorragendsten klassischen Dichtern der Neuzeit, um von den Alten ganz zu schweigen, trifft man also auf Irrsinnige und dem Wahnwitz Zutaumelnde in nicht geringer Zahl. Bringen die 25 Dramen Ibsens wirklich gar so viele Verrückte? Verstört

kommt Catilina aus der Schlacht und mordet, den Einflüsterungen Furias folgend, sein Weib. Aus dem geistigen Gleichgewicht gebracht ist er gewiß, aber das ist schließlich jeder tragische Held, wie jeder leidenschaftliche Mensch überhaupt. Eigentlich Wahnsinnige finden sich in Ibsens Jugenddramen durchwegs nicht. Die Herrin von Östrot führt nach Niels' Ermordung irre Reden, aber sie ist gleichfalls verstört, nicht geistesgestört, erkennt sofort den Ring und darauf den Sohn und bricht nun in körperlicher Schwäche und geistiger Klarheit zusammen. Den Spielmann Thorgjerd in „Olaf Liljekrans" halten die Dorfbewohner für verrückt, er steht aber doch nur an der Grenze von Wachen und Schlafen des Geistes, wie dies in der romantischen Epoche überall obligatorisch war. Sinnesverwirrt ist vorübergehend auch Olaf, den man darum für verzaubert hält. Wie ein Wahnsinniger handelt keiner von beiden, auch Hjördis nicht, wenn sie erst Sigurd, dann sich selbst tötet, in ihrer Lage der einzig mögliche Ausweg. Geistiger Zerrüttung nähert sich der Gegenkönig Skule im Unglück, allein die Freveltat des Sohnes scheucht ihn auf und bei vollstem, klarstem Bewußtsein geht er in den sühnenden Tod. Die erste tatsächlich Wahnsinnige bei Ibsen ist die Episodenfigur Gerd im „Brand", der Held selbst könnte vielleicht dem Irrsinn anheimfallen, aber es geschieht nicht. Die Irrenanstalt im „Peer Gynt" führt selbstverständlich Verrückte vor und daß ein Irrenarzt selbst erkranken kann, beweist das Leben. Überdies werden hier die Insassen des Tollhauses in humoristischer Beleuchtung gezeigt. Der verzweifelnde Julian gerät für kurze Zeit in einen Zustand der Unzurechnungsfähigkeit, ein dem Wahnsinn Verfallener, Agathon, tötet ihn, aber der Kaiser stirbt als geistig Gesunder. Oswald Alving ist der erste Träger einer großen Rolle, der tatsächlich den Verstand völlig verliert, blödsinnig wird, wie sein Vater. Beate Rosmer hingegen, die übrigens tot ist, wenn das Stück beginnt, war ebenso wenig wahnwitzig als Gregers Werle und dessen Mutter; beide sind bedrückt, melancholisch verstört, nicht toll. Ulrik Brendel vollends ist einfach verbummelt und exzentrisch, wie Eilert Lövborg. Ins Irrenhaus gehört auch Ellida Wangel nicht, bei der freilich der psychische und physische Druck, der auf ihr lastet, Angstzustände erzeugt, die zum Wahnsinn führen könnten. Ähnlich steht es, nur ins Männlich-Gewaltsame übertragen, mit Halvard Solneß, der sich in geheimnisvolle Beziehungen hineinredet, die sein egoistisches Tun vor ihm

selbst entschuldigen sollen. Seine Frau ist geistig ganz gesund, trotzdem sie ihre Puppen betrauert, was nur beiher erwähnt wird und nicht ihre Grundstimmung bildet; sie ist ein wenig beschränkt, aber nicht verrückt. Der Nervenchok, den Hilde erleidet, als der Baumeister vom Gerüst fällt, mag diese freilich in dauernde Geisteskrankheit stürzen, von Haus aus war sie völlig gesund. Das alte Rattenfräulein in „Klein Eyolf“ gehört zu jenen Menschen, die, aus dem Geleise der pfahlbürgerlichen Existenz geworfen, es lieben, ein geheimnisvolles exzentrisches Wesen anzunehmen, weil sie lieber als unheimlich bestaunt und gefürchtet, statt verlacht und verhöhnt sein wollen. Sie spielt die Hexe, aber sie ist nicht toll, nur zerfallen mit der Welt. Es gibt ja auch sonst im Leben Leute genug, die kleine Ansätze zur Exzentrizität sorgsam pflegen und ausbilden, die Genialität posiren und großen Wert darauf legen, Narren zu sein, Hjalmar Ekdals der Tollheit, zu denen zum Teil auch Ulrik Brendel zählt. Borkman ist bei vollem Verstand und es wird nicht gelingen, in dieses klare Stück etwas Krankhaftes hineinzulegen, es sei denn für Leute, die auch Thomas Stockmann für verrückt halten, weil der Erzphilister Peter dieser Ansicht zuneigt. Im Epilog tritt seit Oswald zum erstenmal wieder eine Wahnsinnige auf, doch selbst bei Irene bleibt es zweifelhaft, wie weit sie wirklich toll ist und wie weit sie, um Rubek zu peinigen, nur noch die Tolle spielt, die sie gewesen. Auch von ihr gilt Schlenthers schönes Wort über Ellida, es ist mehr ein Genesungs-, als ein Krankheitsprozeß, was sich im Stück an ihr vollzieht. Von sämtlichen 25 Dramen Ibsens sind es eigentlich nur sechs bis sieben, in denen Irre auftreten. Nirgends ist die Hauptfigur wahnsinnig, wie im „Lear“, Oswald und Irene sind Deuteragonisten in Dramen, die von Helene Alving und Arnold Rubek handeln, Begriffenfeldt, Gerd und Agathon Nebenfiguren. Ellida könnte dem Wahnsinn verfallen, wird aber davor gerettet; die „Frau vom Meere“ ist dasjenige Werk Ibsens, wo der Irrsinn am bedenklichsten mit hineinspielt, aber eben hier tritt der erblichen Belastung Oswalds die in Freiheit erworbene Entlastung Ellidas gegenüber. Wir dürfen sagen, der Wahnsinn und ihm verwandte Irregularitäten werden bei Ibsen nicht selten Motive der Handlung, aber nie bildet der Irrsinn das Hauptmotiv.

Dabei sollte nicht übersehen werden, daß Störungen der geistigen Gesundheit im letzten Jahrhundert viel häufiger als früher auf-

traten, als naturgemäße Begleiterscheinungen des immer härter und unsicherer werdenden Kampfes ums Dasein, als Folgen der Erschütterung der bisher als sicher geltenden Lebensanschauungen in religiöser und sozialer Beziehung und des Mangels einer unverrückbar sicheren Grundlage neuer Überzeugungen. In der Tat, eine Situation zum Verrücktwerden. Zudem: Ibsen ist Norweger und schildert fast immer nur Norwegen. Erfahrungsmäßig ist aber dieser Volksstamm zu geistigen Abnormitäten etwas stärker disponiert. Dem Reisenden schon fallen die großen Irrenhäuser auf. Dabei wirken drei Faktoren mit: die geringe Bevölkerung des Landes, die den einzelnen Bauernhof scharf isoliert, die trotzdem ungenügende Ernährungsmöglichkeit, die alljährlich zahlreiche Auswanderer forttreibt, und die abnormale Verteilung von Tag und Nacht. Man pflegt da nur an die Mitternachtssonne im Norden zu denken, allein im Süden des Landes, in Christiania schon, kann man zur Zeit der Sonnenwende bis gegen Mitternacht im Freien lesen, so hell bleibt es. Dostojewski schilderte die Wirkung der „Weißen Nächte" St. Petersburgs. Es kann nicht anders sein, als daß die überlangen Tage des Sommers, die nur von 4—5 Stunden halbheller Nacht unterbrochen werden, und die überlangen Nächte des Winters, die nur einige Stunden Tag übrig lassen, das Nervensystem aufreizend beeinflussen, sie „gehen auf die Nerven". Ein schweigsamer, zu religiöser Sektenbildung, zu Träumereien und Phantastereien geneigter, aber auch ein harter, zäher, eigenwilliger Menschenschlag muß da entstehen; die Gegensätze stoßen so dicht zusammen wie Gletscher und Meereswelle, Fels und Flut, die nirgends häufiger Nachbarn sind als in Norwegen. Wollte Ibsen die Gegenwart und die Wirklichkeit schildern, so mußte auch die geistige Umnachtung als Motiv mit herangezogen werden. Übrigens pflegt ja auch die theoretische Psychologie die Erscheinungen des erkrankten Seelenlebens besonders eifrig zu studieren, um das Seelenleben der Gesunden besser zu verstehen. Sollte die praktische Psychologie, die Dichtung, an diesen ebenso interessanten als beachtenswerten Phänomenen kalt vorübergehen? Ibsen wäre nicht, was er wurde, der größte Dramatiker seiner Zeit, wenn er nicht auch die Krankheitsformen der Zeit erkannt und dargestellt hätte. Nicht Ibsens Dramen sind pathologisch, sondern die Zeit, die er schildert.

So dürfte dargetan sein, daß der Wahnwitz kein bevorzugtes

Requisit der Technik Ibsens bildet, sondern als häufige Zeiterscheinung sich aufdrängte. Bezeichnender für Ibsens Art zu schreiben, ist die Wiederkehr bestimmter Schlagworte. Wagner führte die Leitmotive in die dramatische Musik, Ibsen in die dramatische Dichtung ein. Die Anfänge reichen bis in die erste norwegische Epoche zurück, schon in der „Herrin von Östrot" sind Ansätze hierzu vorhanden. In den „Kronprätendenten" beherrscht das glücklich gewählte Schlagwort des „Königsgedankens" das Schauspiel. Bei „Brand" ist es seine Losung „Alles oder nichts", bei Peer die Wendungen „Sei dir selber treu", „Sei dir selbst genug" und das „Geh' draußen herum" des großen Krummen. Im „Bund der Jugend" hat Heire sein grimmiges „Genug" und Aslaksens Spruch „Das liegt so in den lokalen Verhältnissen" erklärt den Sinn des Stückes. In „Kaiser und Galiläer" tauchen, neben manchen anderen, als die bedeutungsvollsten die Formeln vom „reinen Weib" und vom „dritten Reich" auf. In den „Stützen der Gesellschaft" wird dies Schlagwort selbst beständig höhnisch variiert, bis es mit dem „Geist der Wahrheit und der Freiheit" vereinigt scheint. Im „Puppenheim" ist es „das Wunderbare", in den „Gespenstern" die Sonne und „die Lebensfreude", im „Volksfeind" die „kompakte Majorität", in der „Wildente" die „Lebenslüge", in „Rosmersholm" die „Adelsmenschen", in der „Frau vom Meere" „die Freiheit", die „in Freiwilligkeit und unter eigener Verantwortung" handelt, was sich am festesten einprägt, in „Hedda Gabler" der Ruf nach „Schönheit" und nach „Weinlaub im Haar" als ihrem Symbol, aber auch das kleinlich-peinigende „Was?" und „denk' doch" Tesmans. Hilmar Tönnesens „Fahne der Idee", wie sein „Uh", Aslaksens „Grenzen der Mäßigung" und Billings „Gott verdamm' mich" gehören zu den rein komischen Individualcharakteristiken. Ballestedts „akklimatisieren" (dabei kann sich der Vielseitige an alles akklimatisieren, nur nicht an dies sein Lieblingswort, bei dem er noch immer stolpert) birgt wieder, ohne daß es der Sprecher ahnt, den Sinn des Ganzen. Hilde behält ihr „spannend" in beiden Stücken, Solneß hat seine „Helfer und Diener"; die „Heimstätten mit dem Turm darauf" sind das geistig beherrschende Schlagwort des Dramas, Alinens monoton abgeklappertes „Es ist ja meine Pflicht" das komische Pendant dazu. In „Klein Eyolf" kommt das „Gesetz der Umwandlung" und der „richtige Reisegefährte" vor, in „John Gabriel

Borkman" die „große Todsünde" und die „Mission". „Wenn wir Toten erwachen" hat wie die „Stützen der Gesellschaft" sein oft variiertes Leitmotiv auch im Titel. Nur in den drei aufeinander folgenden Schauspielen „Die Frau vom Meere", „Hedda Gabler", „Baumeister Solneß" werden diese Schlagworte mit zu sichtlicher pädagogischer Absicht unterstrichen, sonst fügen sie sich wie selbstverständlich ein. So angewendet sind sie ein wertvolles Hilfsmittel der Charakteristik und erzielen ein blitzartiges Beleuchten der Konflikte. Sie entsprechen auch der realistischen Wahrheit, da jeder Mensch Lieblingswendungen hat, die immer wiederkehren. Diese Technik der Leitmotive ist jedenfalls empfehlenswerter als jene scheinbar sehr naturalistische Neuerung, das häufige Unterbrechen einer Erzählung durch Dazwischenkunft eines Dritten gerade im Moment der Spannung. Dies erinnert an das fatale „Fortsetzung folgt" der Zeitungsromane. Schon in der „Herrin von Östrot" und in den „Kronprätendenten" wurde es angewendet; es soll also nicht naturalistisch getreu sein, sondern tatsächlich nur Spannungserregung damit bewirkt werden, hiefür stehen aber gewähltere Mittel zu Gebot. Die Leitmotive hingegen sind nicht äußerliche Hilfen, sie dienen vielmehr als Symbole des inneren Gehaltes, der durch sie am besten erhellt wird. Vielfach sind sie ja auch schon zu Schlagworten des Meinungsstreites und zu Sprichwörtern des täglichen Lebens geworden.

Wie die einzelnen Figuren ihre Leitworte, so wiederholt Ibsen selbst auch oft ein technisches Leitmotiv von symbolischer Bedeutung. Es klopft an die Türe und nun tritt die Schicksalswendung ein. Fast immer sind es ja bei Ibsen Heimkehrende oder neue Ankömmlinge, die das erregende Moment bringen. Oft aber erhält man bei ihm den Eindruck, als poche das Geschick in eigener Person an, so wie im „Macbeth" nach Duncans Ermordung. Im strengsten Sinne pocht schon Curius an Furias Kerker. In den „Kronprätendenten" klopft Inga an die Türe, wie eine Antwort auf Håkons Frage, warum Gott ihn strafe. Als Skule verzweifelt über kein „gläubiges Herz" zu gebieten, meldet man Ingebjörg mit Peter, allein trotzdem muß er dann an die Klosterpforte von Elgesäter pochen. In „Cäsars Abfall" ertönt Lärm und Leontes bricht mit der Krone ins Haus, als Julian eben die Geister beschworen. Wenig Gewicht ist darauf zu legen, wie Stensgård beim Kammer-

herrn anklopft. Häufig kommt dies auch ohne besondere Bedeutung vor. Von größter Wirkung ist Lona Hessels Eintritt, gerade als Bernick sich freut, daß diese Amerikaner „in keinen verwandtschaftlichen Beziehungen zu unserer Gesellschaft" stehen. „Wie wunderbar zu leben und glücklich zu sein" jubelt die Singlerche des ersten Aktes in ihrem „Puppenheim", da ertönt die Glocke und Krogstad kommt. In der „Wildente" sagt Hjalmar eben von seiner bescheidenen Behausung: „Hier ist gut sein", während Frau und Tochter bewundernd zu ihm aufblicken, da klopft es und Gregers tritt ein, um dies Heim des posierenden Hanswurstes ebenso zu zerstören, wie Krogstad jenes der Puppe. Wenn Rosmer im letzten Akt ratlos ruft, er ertrage diese Öde nicht, klopft es heftig, Brendel kommt und weist den Weg ins Nichts. Zur stärksten symbolischen Bedeutung wächst diese oft variierte Situation, wenn Halvard Solneß sagt: „Eines Tages da kommt die Jugend her und klopft an die Tür" und „dann ist's aus mit dem Baumeister Solneß", und im selben Augenblick klopft die junge Hilde an. In „Klein Eyolf" klagt Alfred, wie es ihm am Herzen nage, da klopft es und die Rattenjungfer tritt ein mit dem Anerbieten, von allem Nagenden zu befreien. Als Frau Borkman klopfen hört, meint sie Erhard komme und herein tritt Frau Wilton, an die sie den Sohn verlieren soll. Wie das Schicksal klopft Ella Rentheim an John Gabriels Tür, nachdem Foldal ging, bei dessen Klopfen der Bankdirektor die Deputation erwartet hatte, die ihn zurückberufen, rehabilitieren soll. Von jedem Anklopfen meinte Borkman, es sei die Wendung seines Schicksals, die sich ankündige, nun ist das letzte Schicksal da, das auf ihn wartete.

Es scheint fast selbst wie ein Symbol, daß Ibsen dies Symbol so oft verwendet. Wie diese seine Gestalten, so klopfte auch er selbst an, pochte an die Herzen in einer Zeit der Krise und der Umgestaltung. Wie ein Schicksalsbote tritt er ein und die täuschenden Hüllen der Lüge und der Konvention sinken, die Fenster weit auf für Luft und Licht, die alten Sünden leben auf, der Mahner ist da und weicht nicht, ehe sie nicht getilgt sind. Das wiederholt sich in fortlaufender Kette in seinen Dramen, die organisch auseinander hervorgewachsen, denselben Grundgedanken verkörpern. Der gedanklichen Tendenz als dem Wichtigsten wird alles andere untergeordnet. Auch die Eigenartigkeit der Charaktere, die Ibsen uns

in so vielen Variationen vorführt und durch die er selbst zum Schöpfer neuer Typen wurde, auch sie wird wie alle Mittel seiner Technik doch nicht letzter Zweck, sie steht im Dienst der überragenden Idee, von der sie ein Teil ist. Die gewandte Technik übt ein Meister der Tragik.

# XX.

## (Rückblick.)

Wie eine halbverklungene Sage ertönt es uns Jüngeren, wenn wir von jenem gewaltigen Sturmwind hören, der einst Europa durchsausend auf seinen breiten Schwingen durch alle Lande die Frühlingskunde vom Anbruch einer neuen Zeit trug. Viel Altes, Vermorschtes brach zusammen unter den Zorngewittern des Jahres 1848, viel lang vererbtes Unrecht, das sich nun stolz für historisches Recht ausgab, wurde von den tosenden Fluten hinweggeschwemmt. Machtvoll brausend erscholl der Ruf: „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit". Die Revolution war gekommen und was sich jung und frisch fühlte, glaubte an ihre heilige Sendung, mit Jauchzen begrüßte es die Empörung gegen die mißbrauchte Autorität, das tausendjährige Reich schien angebrochen. Hoch oben im Norden, in einem winzigen Städtchen, vernahm ein jugendlicher Apothekergehilfe hinter seinem Ladentisch die erlösende Botschaft von dem hellen, leuchtenden Tag, der allen Unterdrückten Hilfe und Rettung versprach. Ein starkes Sehnen war in ihm nach der weiten Welt da draußen, wo neue Gedanken die Schwingen regten, und Ingrimm erfüllte sein Herz wider die behäbigen Philister ringsum, die hochmütig auf ihn herabsahen. All sein Hoffen und Verlangen, Begeisterung und Klage zog mit dem großen Umsturz. Den romantischen Enthusiasmus der Gemüter zu jener Zeit vermag unsere nüchterne, praktische Generation kaum voll zu erfassen. Jedes Hindernis schien bereits überwunden. Man sah sich schon am Ende der Bahn, wo man erst am Anfang stand. Es gab keine seligeren Optimisten als die Revolutionäre von 1848.

Je höher die Erwartungen gespannt waren, desto vernichtender traf der Rückschlag, als dem kurzen, beglückenden Freiheitsrausch der

trübe Katzenjammer öder Reaktionsherrschaft folgte. Enttäuschung und Verbitterung ergriffen die Herzen. Vielen entsank der Mut, andere, die trotzig an dem festhielten, was jene verleugneten, gerieten in eine isolierte Stellung, in der sich ihre Brust mit Menschenverachtung erfüllte. Als dann die nächste Generation mit kluger Opportunitätspolitik und der Kunst der Kompromisse das allmählich wiederzuerlangen suchte, was man damals schon für immer erobert geglaubt, schüttelten die alten Freiheitskämpfer erbittert das Haupt über solche Entartung, die das reine Banner der Idee durch einen schmutzig-grauen Lappen ersetzte, ein Abbild verwaschener, durch Abschwächungen aller Art entfärbter Grundsätze. Kompromisse, so notwendig sie vielfach sein mögen, haben die Eigentümlichkeit jene zu kompromittieren, welche sie abschließen. Man begegnet noch solchen Greisen, die Menschenhasser scheinen, eben weil sie ein unaustilgbares Vertrauen zur Menschheit in sich tragen, einen größeren, heißeren Glauben hegen als ihre Umgebung, man charakterisiert sie häufig kurzweg als die Achtundvierziger. So ein alter Achtundvierziger ist Ibsen und aus dieser Grundstimmung erwuchsen seine Werke.

Den hervorstechendsten Charakterzug des norwegischen Dramatikers bildet seine Freude am Ringen. Wie Lessing schätzt er das Streben nach Wahrheit (und auch nach Freiheit) weit höher als ihren ruhigen Besitz. Ibsen fühlt als Kampfnatur. „Sturmwetter habe ich immer geliebt“, in diesem Ausspruch liegt seine ganze Persönlichkeit. Unter den Künstlern sind die vorwiegend kontemplativ veranlagten von den vorwiegend polemischen zu scheiden, den ersteren ist die Kunst Selbstzweck, den letzteren das notwendige Ausdrucksmittel, mit dessen Hilfe sie am erfolgreichsten für ihre Zwecke eintreten können. Sophokles, Phidias, Rafael, Shakespeare, Mozart, Goethe sind solche harmonische, betrachtende Naturen, Polemiker hingegen Aischylos, Aristophanes, Euripides, Dante, Michel Angelo, Schiller, Beethoven. Es kann kein Zweifel obwalten, zu welcher Reihe Ibsen sich gesellt. Seit Byron und Shelley zählen ja fast alle größten Dichter des 19. Jahrhunderts zur streitenden Kirche des Ideals. Turgenjew, Dostojewski, Tolstoi sind Polemiker, so gut wie Dickens und Thackeray, wie Anzengruber und Rosegger; der scheinbar objektive Zola ist es nicht minder als der stets subjektive Victor Hugo. Wirklich objektive „Nichts-als-Schriftsteller“, wie Flaubert, wie die Brüder Goncourt hinterließen wegen ihrer strengen Sachlichkeit keinen nachhaltigen

Eindruck in den aufgeregten Geistern der Zeit. Man darf sich dadurch nicht beirren lassen, wenn Ibsen 1870 schreibt: „Brand ist ein ästhetisches Werk ganz und durchaus und nicht ein bißchen anderes. Was es zerstört oder aufgebaut haben mag, geht mich absolut nichts an.“ Während der Arbeit am „Brand“ hatte er (1865) triumphierend an Björnson gemeldet: „ich habe das Ästhetische aus mir selbst ausgetrieben, so wie es früher über mich Macht hatte: nämlich isoliert und mit dem Anspruch, für sich selbst Geltung zu haben“ und sich gefreut, nun darin dem Freunde ähnlich zu sein. Dies blieb trotz einzelner abweichender Äußerungen die beherrschende Grundstimmung, Überlebtes zu zerstören, Vollkommeneres aufzubauen. Björnstjerne Björnson ist so sehr durch und durch Polemiker, aktiver Kämpfer auf hundert Schlachtfeldern, daß mit ihm verglichen der Pfadfinder des „dritten Reiches“ in seiner vornehmen Abgeschlossenheit gegen den Tageslärm vielen als eine passive Natur erscheint, indes doch jedes seiner Werke einer hochgeschwungenen Brandfackel gleicht, bestimmt, den Bau der bestehenden Ordnung in Flammen zu setzen oder, wie er selbst es in dem Gedicht „An meinen Freund den Revolutionsredner“ (1869) ausdrückte, einem Torpedo, der das Schiff in die Luft sprengen soll.

Der polemische Geist will auf uns wirken, um uns seine Anschauungen aufzudrängen. Er zielt mit den Mitteln der Kunst noch auf etwas außer der Kunst ab. Ihm ist das Kunstwerk ein Gewissensbekenntnis, eine Tat, eine wuchtige Waffe im Kampf mit der widerstrebenden Welt. Jenes abstrakte, unrealisierbare Programm des theoretisch extremen Naturalismus, die Dinge ohne jede subjektive Zutat wiederzugeben, wie sie wirklich sind, ohne andere Absicht als vollkommen getreue Naturnachbildung, wurde selbst von Zola oft und entschieden genug abgelehnt, der immer wieder betont, daß nur „eigenartige Empfindung die originellen Werke schafft“. Niemand kann diesen fälschlich als Naturalismus bezeichneten Tendenzen ferner stehen als Björnson, der stets etwas will, ebenso hat Ibsen mit solchen Anschauungen äußerst wenig Berührungspunkte; die beiden Norweger, wie Anzengruber, müßten aber gerne jener Formulierung der neuen Richtung beistimmen, welche Zola in seiner Studie über Alphonse Daudet gab, wonach sie „ganz in jener doppelten Tätigkeit besteht: zu fühlen, was ist, und zu sagen, was man gefühlt hat, indem man es mit dem besonderen Leben seines Temperamentes

erfüllt". Die Tatsache, die seit „Baumeister Solneß" allgemeinere Anerkennung findet, daß Ibsen im Grunde kein Naturalist im heute üblichen Sinne sei, war Feinfühligeren stets klar.

Ibsen ist einer der Reformatoren oder vielmehr Regeneratoren des Menschengeistes. Dieser Lebensaufgabe kommt er mit allem Eifer einer höheren Sendung nach, die naturalistische Form erscheint damit verglichen bedeutungslos, fast gleichgiltig, Hülle, nicht Kern seines Wesens. Im „Catilina" bereits schwang er seine Zuchtrute wider die arge Menschheit. Es folgt eine minder fruchtbare Lebensperiode, wo er, von seinem Milieu beherrscht, in den Bann vaterländisch-romantischer Dichtung gerät. Die Jahre zu Bergen ergeben Theaterstücke für die damalige Bühne. Während seines zweiten Aufenthalts in Christiania knüpft er immer entschiedener aufs neue an seine ursprüngliche Richtung an, wird immer freier von einseitig nationaler Beschränktheit, von herkömmlichen Literaturströmungen, immer mehr er selbst. Als polemischer Reformator bewährt er sich mit ätzender Kritik in der „Komödie der Liebe", mit begeisterndem Idealismus in den „Kronprätendenten". Wenn er 1864 von Christiania scheidet, ist er im Wesentlichen innerlich fertig, denn die bezeichnendsten Züge seines Dichtercharakters sind, ob sie sich auch erst späterhin voll entfalten, bereits keimartig in ihm vorgebildet. Ein so revolutionärer Schriftsteller Ibsen ist, er selbst erlitt keine umstürzenden Änderungen seiner schriftstellerischen Tendenzen. Darum durfte er 1881 zu Dietrichson sogar sagen, er sei „heute genau derselbe, wie damals, als ich zuerst mich selbst fand", denn er hatte sich eben erst spät gefunden. Nirgends zeigt sich in seinen Werken ein plötzlicher schroffer Bruch mit der eigenen Vergangenheit. So gewiß der Ibsen von „Wenn wir Toten erwachen" ein anderer wurde, als jener der „Nordischen Heerfahrt", eben so gewiß führt doch eine gerade Linie vom Ausgangs- bis zum Endpunkt seiner Bahn. Daraus erklärt es sich, daß der Dichter schon 1857 in der Abhandlung „Über die Kaempevise und ihre Bedeutung für die Kunstpoesie", die übrigens sicherlich zum guten Teil dem Bedürfnis entsprang, sein Drama „Nordische Heerfahrt" theoretisch zu rechtfertigen, einen Satz niederschreiben konnte, der prophetisch allen seinen Werken die Signatur gibt: „Die romantische Lebensanschauung räumt dem Vernunftmäßigen sein Recht und seine Giltigkeit ein, aber daneben, darüber und dadurch geht das Mystische, das Rätsel-

volle, das Unerklärliche.“ In solchem Sinne blieb Ibsen stets ein romantischer Dramatiker, ja seine gelegentliche Selbstverspottung könnte an die zu Anfang des Jahrhunderts vielbeliebte „Ironie“ der deutschen Romantiker gemahnen. Gerechterweise wird man sagen müssen, diese Worte des jungen Mannes blieben auf die Werke des Greises anwendbar. Nicht die übliche, eine ganz spezifisch Ibsensche Romantik prägt sich darin aus, die es nicht verschmäht, das Alltägliche treu abzubilden, um mitten hinein das Seltsam-Unbegreifliche zu stellen, das höchste Lebensrätsel mehr aufwirft als löst. Ibsen und Zola sind die merkwürdigsten Beispiele solcher Synthese aus romantischen Jugenderinnerungen und bewußt gewolltem Naturalismus, jeder freilich in seiner Art. Der feurigen Phantasie des halbitalienischen Südfranzosen wird etwa das Börsengebäude in „L'Argent“ zum kühnen Symbol, die einsam sinnende Seele des Nordländers versenkt sich in mystizistische Abgründe. Während bei dem leicht enthusiastisch erregbaren Björnson wiederholt scharfe Krisen eintraten, aus denen er nach kurzer Frist wie durchaus umgewandelt hervorging, herrscht in der Entwicklung des kühleren, oft ironisch-skeptischen Ibsen das Gesetz schrittweiser Evolution, nicht jenes stoßweiser Revolution. Auch auf Ibsen wirkten Einflüsse von außen nachhaltig ein, im Wesentlichsten erstarkten seine Überzeugungen von innen heraus. Die Gesellschaftskritik der französischen Dramatiker des zweiten Kaiserreichs darf in ihrer lüstern-koketten Oberflächlichkeit keineswegs als Vorläuferin Ibsens gelten, es sei denn in dem Sinne, daß jene gezeigt, wie man es nicht fertig bringe, die großen Probleme der Zeit in ihrer Tiefe zu erfassen, und so dem Manne den Weg geebnet hätten, der das vermochte, was ihnen versagt blieb. Dies wird die Kurzsichtigkeit, der nur große Ziffern imponieren, freilich nicht hindern, Stücke, die in der prunkenden Millionenstadt Paris spielen, für interessanter zu halten als solche, die sich im bescheideneren Rahmen norwegischer Verhältnisse bewegen. Dabei bemerken solche Beurteiler gar nicht, daß dem Deutschen und dem Engländer diese Vorgänge weit näher liegen, seiner Sinnes- und Stammesart viel verwandter sind, als schlüpfrige Kokottenschauspiele aus Kreisen, die ihm zumeist ferne stehen. In der Literatur ist ein pangermanisches Zusammengehörigkeitsgefühl durchaus berechtigt. Eine der mächtigsten Einwirkungen auf Sinn und Schaffensart des Dichters, der auch, als er sich in den Europäer

verwandelte, den Norweger nie verleugnete, wurde hier absichtlich vernachlässigt. Der Biograph wird sicher die Aufgabe haben, den Einfluß der nordischen Natur auf Ibsen und das Kolorit seiner Dichtungen im Einzelnen nachzuweisen, uns kam es gerade umgekehrt darauf an, dasjenige an ihm hervorzuheben, was von allgemeiner Bedeutung für unsere Generation genannt werden muß. Übrigens hat Ibsen selbst, seit er Europa kennen gelernt, innerlich nie wieder ganz nach Norwegen heimgefunden. Man muß Zornausbrüche, wie die von 1884 und 1885 über die norwegischen „kalten, verständnislosen Augen", nicht überschätzen. Hat er im Oktober 1888 gemeint. „In Norwegen mich allen Ernstes niederzulassen, das wäre mir ganz unmöglich. Nirgends würde ich mir heimatloser vorkommen, als da oben," so tat er es 1891 gleichwohl. Er liebte sein Land heimlich, aber um so tragischer wirkt der Brief vom 3. Juni 1897: „O lieber Brandes, man lebt nicht umsonst siebenundzwanzig Jahre draußen in den großen freien und befreienden Kulturverhältnissen. Hier.... habe ich ja das Land meiner Geburt. Aber — aber — aber: wo finde ich das Land meiner Heimat?" Solche Schmerzensrufe erklären den Epilog, jedoch Ibsen besitzt eine unsterbliche Heimat in all den Herzen, auf die seine Dramen früher wirkten, jetzt wirken und noch in ferner Zukunft wirken werden.

Georg Brandes und Eugen Dühring, die sich sonst nicht leicht zusammenfinden mögen, bekräftigen beide, daß nicht die Dichter es sind, welche die Ideen hervorbringen, sondern die Denker und Forscher. Insofern käme den Poeten weniger Bedeutung für das Fortschreiten der Menschheit zu, als den Gelehrten, und Dühring zieht diese Konsequenz seiner Anschauung, wie ja Hegel ebenfalls der Kunst einen niedrigeren Platz zuwies, als der Philosophie. Brandes hingegen betont, daß die „echten Dichter, während die Ideen im Wachsen begriffen sind und sich durchkämpfen müssen, von ihnen erfaßt werden und sich mitkämpfend auf ihre Seite stellen", indes die schlechten Literaten bloß die Ideen der Vergangenheit wieder zu käuen verstehen und die der Gegenwart ihnen „unpoetisch" erscheinen. Es ist kein Vorwurf für Ibsen, daß seine Weltanschauung nicht allein auf selbständigen Konzeptionen, sondern auf der Forscherarbeit der Jahrhunderte beruht, daß sogar die Idee vom „dritten Reich" direkt auf Hegel zurückgeht. Er leistet dennoch dasjenige, was wir von den führenden Geistern der Literatur zu verlangen berechtigt

sind. Er weiß intuitiv das Wesentliche, das wahrhaft Bedeutende neu auftauchender wissenschaftlicher Erkenntnisse zu würdigen, obwohl seine Fachbildung recht mangelhaft sein mag und er fast nie Bücher, hingegen Berge von Zeitungen liest. Er durchdringt das von anderen gelieferte Material nach seiner Weise, verwandelt es in Geist von seinem Geiste, spiegelt es auf ihm eigentümliche, originelle Art wieder, so daß seine Formulierung zum zündenden Funken wird, der tausende Denkender in Flammen setzt. Er gibt das rechte Wort zu rechter Zeit. Für das, was in der Luft liegt, den prägnanten Ausdruck zu finden, was alle geistig Vorgeschrittenen zu fühlen beginnen, im richtigen Augenblick auszusprechen, die Ideen der Epoche zu seinen Ideen zu gestalten, dies ist wohl keine geringe Naturgabe. Die Schlagworte einer Zeit zu prägen, ist Poetenvorrecht, und das „dritte Reich", die „frohen Adelsmenschen", die „Heimstätte mit dem Turm darauf" dürften im Entwicklungskampf der Menschheit noch oft genannt werden. Der Dichter trägt die neuen Ideen aus der einsamen Stube des Denkers mit dem Donnerrollen seiner Worte hinaus in die Massen, die er lehrt, sie zu erfassen; nicht als Diener, als Bundesgenossen des Wahrheitsforschers müssen wir ihn betrachten und preisen.

Jede Idee veraltet mit den schwindenden Jahrhunderten. Die Philosophen und endlich auch die Dichter, die sie gepredigt und verherrlicht, geraten in Vergessenheit, nur ihre prunkvollen Sarkophage in den Werken der Historiker bleiben ihnen gewiß. Deshalb braucht man nicht zu besorgen, daß jene, welche es wie Anzengruber und Ibsen verstanden, sich den großen Ideengehalt der Zeit zu eigen zu machen, gar zu bald schon ihre Wirkungen verfehlen würden. Diese Dramen werden erst in jenem Maße an seelenaufregender Gewalt Minderung erleiden, wie die Ideale, denen ihre Schöpfer zustrebten, langsam sich verwirklichen, ihnen scheint also noch lange Lebensfrist gesichert. Selbst späterhin würden sie immer, wenn auch eingeschränkteren Wert behalten als documents humains, als getreue Zeugnisse des Geisteszustandes einer überwundenen Periode, wie heute schon einzelne Szenen aus Schillers Tragödien ihrer Tendenz nach als überwunden, antiquiert sich darstellen. Spricht Marquis Posa zu Philipp:

„Ein Federzug von dieser Hand und neu
Erschaffen wird die Erde,"

so erweckt das in uns gelinde Zweifel. Wir glauben nicht mehr daran, daß der Entschluß eines Einzelnen, und sei er der Mächtigste, alles vermag, auch der Wille des Selbstherrschers ist in Schranken gebannt. Posas Bitte um Gedankenfreiheit klang einige Jahre vor dem Bastille-Sturm wohl ziemlich revolutionär, eine kommende Generation wird dies Flehen gar nicht mehr begreifen.

Zeitforderungen verklingen mit der Zeit, die sie gebar. Ewig jugendfrisch leben Stellen weiter, wie die Botschaft des Sterbenden für Carlos aus jener unsagbar rührenden Szene, wo Posa von der Königin Abschied nimmt. Die Lehre gilt für alle Geschlechter:

„Sagen Sie
Ihm, daß er für die Träume seiner Jugend
Soll Achtung tragen, wenn er Mann sein wird,
Nicht öffnen soll dem tötenden Insekte
Gerühmter besserer Vernunft das Herz
Der zarten Götterblume — daß er nicht
Soll irre werden, wenn des Staubes Weisheit
Begeisterung, die Himmelstochter, lästert."

Er soll der echten Wahrheit treu bleiben, sich nicht wie Bernick hinüberlügen auf die Seite der Mächtigen, nicht wie Aslaksen, Hovstad, Billing der kompakten Majorität nach dem Munde reden, weder vor Krolls, noch vor Mortensgårds Partei sich beugen, auch nicht wie Rubek weltklug werden. In diesem Auftritt von größter Schönheit und feinstem Stimmungsgehalt wird überhaupt in Schillers im besten Sinne glänzend rhetorischer Manier das Wichtigste von dem gesagt, was „nur mit ein bißchen anderen Worten" Ibsen lehrt. Schillers Malteser trägt sogar kein Bedenken, da Elisabeth einmal für seinen Freund geschaffen, ihre Ehe mit Philipp eine unechte sei, der Königin einzuschärfen, sie solle Carlos unbeirrt durch feiges Vorurteil ihre Neigung bewahren, noch mehr, er warnt sie nachdrücklich, dem Prinzen je zu entsagen:

„Versprechen Sie mir ewig ihn zu lieben,
Von Menschenfurcht, von falschem Heldenmut,
Zu nichtiger Verleugnung nie versucht,
Unwandelbar und ewig ihn zu lieben."

Die Fürstin und den Infanten, zwischen denen eine Verbindung unmöglich bleibt, in reiner Liebe zu vereinigen, wie sie Rosmer und

Rebekka im Tode erfüllt, ist Posas letztes Werk. Und es gelingt, Karl und Elisabeth erscheinen in der letzten Szene beide verwandelt, geläutert zu höherer Lebensauffassung und Lebensaufgabe. So wenig das äußere Schicksal, das sie in dem Augenblick ereilt, wo sie zu Kämpfern für das Ideal reif geworden, nach Schillers Absicht die Zerschmetterung des Idealismus bedeuten soll, ebenso unzutreffend wäre die gleiche Anschauung bei „Rosmersholm". Die Vertreter, die ersten Gläubigen einer Idee fallen, aber die Idee lebt fort und an uns, die Zeugen solcher Tragödie, ergeht damit der Ruf, sie zu verwirklichen. Schon 1857 schrieb Ibsen als Theaterkritiker: „Was wir sehen, sind die menschlichen Konflikte und darin eingesponnen liegen, weit hinten, die Ideen — kämpfend untergehend oder siegverheißend; nicht mit dem Fallen des Vorhangs im fünften Akt endet das Stück, — der wirkliche Schluß liegt außerhalb des Rahmens. Der Dichter hat die Richtung angedeutet, in der dieser Schluß zu suchen ist; und nun ist es unsere Sache, ihn mitdichtend zu finden — jeglicher für sein Teil." Dies blieb sein künstlerisches Programm, auch das vielberufene Fragezeichen am Ende ist bewußte Absicht. Marquis Posa leugnet die angeblichen Unmöglichkeiten mit derselben Entschiedenheit wie Doktor Stockmann. Auch Baumeister Solneß gelang einmal das Unmögliche. Gerade das scheinbar Undenkbare soll und muß gewagt und endlich vollbracht werden:

„Er mache —
O sagen Sie es ihm! das Traumbild wahr,
Das kühne Traumbild eines neuen Staates,
Der Freundschaft göttliche Geburt. Er lege
Die erste Hand an diesen rohen Stein.
Ob er vollende oder unterliege —
Ihm einerlei! Er lege Hand an."

Diesen kühnen, titanischen Trotz, diese Überzeugung, schließlich müsse durch noch so viele Opfer der Sieg doch errungen werden, dazu die besondere Fähigkeit des dramatischen Ausdrucks in neuen Formen als Schöpfer einer beispielgebenden Technik teilt Ibsen mit Schiller, darum werden manche seiner Szenen so wenig als jene des ungleich größeren Genius veralten.

Wie Schiller von Rousseau angeleitet die Ideen von 1789 poetisch und prophetisch verherrlichte, begann Ibsen als Dichter der Gefühle von 1848; die Apotheke von Grimstad war seine Karls-

schule. Durch das Einleben in Kants Gedankenwelt wurde Schiller zu neuen Ideen hinübergeführt, ohne deshalb seine Jugendliebe zu vergessen; in ihm vollzog sich jene höhere Synthese von Kant und Rousseau, von strengem, ja kaltem Pflichtgefühl und schwärmerischer Menschenliebe, die ein erhabeneres sittliches Beispiel für uns darstellt, als Kants herber Rigorismus oder Rousseaus phantastische Sehnsucht nach dem Naturzustand. Ähnlich wie Schiller die damals eben erst bekannt werdende, vielfach angefeindete neue Philosophie Kants, der übrigens ebenfalls den Einfluß Rousseaus empfangen, ließ Ibsen die während seiner Mannesjahre mächtig aufblühende Naturwissenschaft auf sich wirken. Er nahm seinen Ausgangspunkt von scharf ausgeprägten puritanischen Ansichten im Sinne der religiösen Moral und wurde dann, mit immer stärkerem Bewußtsein des Gegensatzes, der Verkündiger neuer, anders gearteter Sittlichkeit. Der stets gleich lebendige Drang nach Wahrheit zwang ihn zu geänderten Überzeugungen. Aber ist es nicht ganz im Sinne der christlichen Lehre freier Liebestätigkeit, wenn alle Pflichterfüllung ohne nneren Anteil wertlos erscheint, jeder Zwang perhorresziert wird und nur die freiwillige Tat, nur das frei und willig gedachte Opfer Anerkennung findet?

Das größe Verbrechen blieb in Ibsens Augen immer der Mangel an Wahrhaftigkeit gegen sich und andere, daran geht Frau Inger auf Östrot, gehen Hjördis und Sigurd in der „Nordischen Heerfahrt“ ebenso unter wie Hedda Gabler, Halvard Solneß und John Gabriel Borkman. Wie sehr erinnert besonders Hedda, das schöne, stolze Weib, das sich aus Sucht nach Glanz und Ehren ohne Liebe verkaufte, und, als sie (nach Jahren) den Jugendgeliebten wiedersieht, des ganzen Elends ihres zerstörten Lebens sich bewußt wird, bei allem Unterschied an Frau Margit im „Fest auf Solhaug.“ Einzelne Züge aus der „Herrin von Östrot“ klingen im „Baumeister Solneß“ wieder an. Weil Ibsen stets nach Wahrheit begehrte, zerrissen vor seinem festen, durchbohrenden Blicke die Schleier der Konvention. Man erinnert sich unwillkürlich eines Bildes in der Dresdner Galerie: „Diogenes Menschen suchend“ von dem derben Niederländer Jordaens. Die Leute umdrängen lachend und spottend den Narren mit der Laterne, der das nicht findet, was ihn scharenweise umgibt, doch sieht man sie schärfer an, so zeigen ihre Physiognomien auffallende Ähnlichkeit mit Tierfratzen und man be-

greift, warum der ironisch lächelnde Cyniker Menschen sucht (1892). Nach Jahren hat dies Gleichnis durch Rubeks „heimtückische Kunstwerke“, wo hinter Menschenmasken Tiergestalten sich bergen, eine sehr bedeutsame Bekräftigung gefunden. Vielleicht bot eine unbewußte Erinnerung an die Dresdner Jahre dem Bilderfreund Ibsen die Anregung. Wie der antike Philosoph auf dem überfüllten Marktplatz Athens vergeblich einem wirklichen Menschen zu begegnen trachtet, wandert der moderne Dramatiker unermüdlich herum, von allen Seiten drängen sich Wahrheiten heran, aber wenn er ihnen mit seiner Laterne ins Gesicht leuchtet, entpuppen sie sich als geschminkte, aufgeputzte Lügen. Darunter waren manche, an die Ibsen selbst lange geglaubt hatte, von denen er sich schmerzlos loslöste, allein unbeirrt schritt er über die zertretenen Illusionen hinweg, dem unzähmbaren Forschertrieb in seiner Seele gehorchend, der vor nichts, was anderen unbesehen für heilig gilt, Halt macht, mit erbarmungslos prüfendem Blick schaut und verurteilt, immer vorwärts, ein Leichenfeld im Rücken, vor sich in brauendem Nebel ungewisse Gestalten der Zukunft.

Zum Manne geschmiedet wurde er von Zeit und Schicksal. Die Menschen kennen heißt je nach den Umständen und je nach dem Naturell des Individuums sie verachten oder sie bemitleiden, zuweilen auch beides zugleich. Die Erfahrungen des Knaben beim Zusammenbruch des väterlichen Glücks, die Enttäuschungen von 1848/9 und die noch bitterern von 1864, überdies verschärft durch herbe persönliche Kränkungen und Mißerfolge, mußten in Henrik Ibsen ein Gefühl zorniger Verachtung der Menschen erwecken. Wo kleinere Naturen dem Schmerz erliegen, bewahrheitete sich an ihm erst in vollstem Maße das Wort des Skalden Jatgejr: „Ich empfing die Gabe des Schmerzes und da ward ich Dichter.“ In der gewaltigen Trilogie „Brand“, „Peer Gynt“, „Kaiser und Galiläer“ mit dem eingestreuten Satyrspiel „Der Bund der Jugend“ rang sich Ibsen los von seiner Vergangenheit, kämpfte er sich durch zu neuen Idealen, zu neuem Kunststil, zu neuen Stoffen als ein neuer Mensch. Es war gut, daß ihm diese argen Erfahrungen nicht erspart blieben, denn so wurde aus dem norwegischen Lokalpatrioten der europäische Dramatiker, als der er schon durch jene beiden ideentiefen und formvollendeten dramatischen Gedichte seine Stelle behaupten würde. Allein um auf seine Zeit noch nachhaltiger wirken

zu können, brachte er das Opfer, das ihm am schwersten wurde. Er fügte sich ihrem Wunsche, die höchsten Lebensfragen in der unscheinbarsten Form dargestellt zu finden und stieg herab aus dem blauen Himmel der Poesie auf die graue, schmutzige Erde der Prosa. Vierzigjährig entsagte Ibsen für seine Neuschöpfungen dem Vers und Reim, dem Zauber und Schmuck des Rhythmus; alle seine Dramen der folgenden drei Dezennien sind in ungebundener Rede verfaßt. Bloß die Revision seiner Gedichte und die Überarbeitungen älterer Tragödien um die Mitte der siebziger Jahre weckten Erinnerungen an frühere Schaffensperioden. Im Frühjahr 1891 lehnte er die Einladung, einen Prolog zur Eröffnung der Landesausstellung in Skien zu verfassen, mit derselben Bemerkung wie 1883 ab, er schreibe seit langer Zeit überhaupt keine Gedichte mehr. Er hat auch seit 1875 außer einem Stammbuchvers nur noch die kurzen Leitgedichte zu „Rosmersholm“ und „Baumeister Solneß“ (von 1886 und 1892) veröffentlicht. Im fünfzigsten Jahr erst begann er die Reihe seiner in Form und Inhalt modernen gesellschaftskritischen Schauspiele. Er bekämpft nun den Egoismus des Besitzes im wirtschaftlichen, wie im ehelichen Leben und zeigt die Morschheit einer Gesellschaft, die sich auf den Eigennutz stützt. Darum gelangt er jetzt zu einer geänderten Auffassung der weiblichen Hälfte des menschlichen Geschlechts, sowie er 1888 schrieb: „Von allen Ständen unseres Landes ist es der Arbeiterstand, der meinem Herzen am nächsten steht.“ Das „Puppenheim“ und die „Gespenster“ entfesselten abermals alle Stürme gegen ihn, im „Volksfeind“ und in der „Wildente“ folgten Verachtung und Verzweiflung als Gegengruß des Dichters, jedoch mit der Wut der Feinde wuchs seine Kraft und in „Rosmersholm“ erhielten wir seine vollendetste Schöpfung. Wer weiß, ob es späteren Dramen nicht geschadet hat, daß sie ein auf der Höhe überall anerkannten Ruhmes stehender Greis schrieb. Diese Vermutung erlangte sieben Jahre später eine Art Bestätigung, indem Arnold Rubek meint: „Das ist vielleicht das Unglück, das“ gerade Ruhm geerntet zu haben. Ibsen braucht heftigen Widerspruch, soll er seine volle Kraft entfalten. Seine eigentliche Stärke ruht in der Verneinung. Wo es gilt, positive Ideale aufzustellen, versagt seine Fähigkeit zwar nicht, aber man fühlt, daß er sich dann doch nur unsicher tastend auf ihm fremdem Boden bewegt. Er gehört zu den geborenen Oppositionsmenschen, die, sobald alles ihnen

zustimmt, das angreifen werden, was sie eben verteidigt, lediglich um widersprechen, der allgemeinen Meinung entgegentreten zu können. Er hat, wie Brandes sagt, Gott im Herzen, aber den Teufel im Leibe. Man darf diese zerstörende Wirksamkeit nicht gering schätzen, sehr richtig meint der unitarische Prediger zu Brooklyn, John W. Chadwick: „Die Verneinung von traditionellen Ansichten ist der Hebel gewesen, der die Menschheit aus dem Morast früherer Roheit gehoben und in strahlender Würde und Anmut fest und hoch hingestellt hat.“ Der freisinnige Amerikaner geht zu weit, indem er die Menschheit dem Ziele schon nahe wähnt. Die Lebensarbeit Ibsens hat jedenfalls mächtig geholfen, Hindernisse der Entwicklung aus dem Wege zu räumen und so die Erreichung des Gipfels der Bahn zu erleichtern und zu beschleunigen.

Schiller vertrat in den „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschengeschlechts“ die Ansicht, man müsse die Niedriggesinnten mit Bildern des Vortrefflichen umgeben, damit sie beschämt den Abstand einsähen und sich entschlössen, solchen Mustern nachzueifern. Darum verkörperte er in seinen Dichtungen jene Ideale, welche er im Leben schmerzlich entbehrte. Diese edle Absicht entartete im Epigonentum des Pseudo-Idealismus zu dem Bestreben, über die Jämmerlichkeit des Tatsächlichen den verhüllenden Schleier der Lüge zu breiten. Derlei kunstfälschende Prinzipien erlitten durch Ibsen eine harte Niederlage. Idealist wie nur Schiller selbst, trachtet er die gleiche Wirkung, die Menschen zu bessern und zu bekehren, mit den entgegengesetzten Mitteln hervorzubringen, indem er die Dinge in abschreckendstem Lichte vorführt, beide verfolgen jedoch die gleiche Absicht, die Menschheit über ihren gegenwärtigen, wenig erfreulichen Zustand auf eine höhere Stufe emporzuheben.

Ibsen ist der Prophet einer neuen Zeit, er geht ihr voraus, allein er lebt noch nicht in ihr, wie Moses erblickt er das gelobte Land von seinem hohen Berge aus nur von ferne, weist die darauf hin, die ihm folgten, kann es aber selbst nicht betreten. Als vorherrschend negierender Geist, sind auch seine Verdienste großenteils negativer Natur. Sein Ruhm besteht darin, niedergerissen zu haben, für den dringlichen Aufbau steuert er eher flüchtige Skizzen als wohlausgearbeitete Baupläne bei. Er wollte zum Sturm gegen die übliche Moral und Lebensauffassung ermuntern, das erreichte er und damit tat er als Dichter genug. In den allgemeinsten Umrissen

enthalten besonders „Rosmersholm", die „Frau vom Meere", „Klein Eyolf" die Grundzüge neuer Sittlichkeit, und indirekt feiern selbst „Hedda Gabler" und „Baumeister Solneß" den Mutualismus als wahres Moralprinzip, wie ihn die Besten aller Zeiten, oft freilich zu absolutem Altruismus überspannt, lehrten. Und doch ist er der Baumeister, der nicht so hoch steigen kann, als er selbst gebaut und der Bildhauer, den sein Lebenswerk unbefriedigt läßt. Die Unklarheit so vieler Dramen Ibsens hat vielleicht ihren letzten Grund nicht in technischen Mängeln, sondern in der eigenen Verworrenheit, dem zwiespältigen Schwanken des Meisters, dem es nicht gelang, die in ihm wühlenden Gegensätze zu widerspruchsloser Harmonie zu vereinigen. So sagte später auch Leo Berg: „Der Künstler, der Denker, der Kritiker haben sich niemals in ihm völlig amalgamiert. Und das ist, was eine reine Wirkung seiner Dramen nur selten zuläßt." Die Mißverständnisse spielen eine große Rolle in Ibsens Technik, gelegentlich scheint es jedoch, als hätte er sich selbst mißverstanden.

Bedeutungsvoll spricht er sich in jener Rede an die Studenten Christianias (1874) über seine Schaffensweise aus, nicht die äußere, von der es bekannt genug ist, wie er jedes Drama in drei eigenhändigen Niederschriften entwirft, durcharbeitet und ausfeilt, sondern die innere. Dichten, meint er, sei „im wesentlichen Sehen", aber so sehen, „daß das Gesehene von dem Empfangenden so angeeignet wird, wie es der Dichter sah." Diese Eindeutigkeit des Kunstwerkes erscheint jedem Künstler (auch Rubek) als Ideal, erreicht hat sie gerade der vieldeutige Mystiker und Satiriker in Ibsen nicht. Was er an großen, bestimmenden Eindrücken erlebt, das habe er dann gedichtet, aber nie seine „privaten Verhältnisse zum nächsten Gegenstand eines Gedichtes gemacht." Durchlebtes, nicht Erlebtes enthielten seine Schöpfungen, heißt es ja übereinstimmend in seinen Briefen an Laura Kieler (Juni 1870) über „Brand", an Gosse (Oktober 1872) über „Kaiser und Galiläer", an Passarge (Juni 1880) über sein ganzes Lebenswerk. Teils schrieb er „über das, was nur blitzhaft und in meinen besten Stunden sich lebhaft als etwas Großes und Schönes in mir rührte. Ich habe das gedichtet, was sozusagen höher als mein tägliches Ich stand und ich habe es darum gedichtet, um dies zu festigen außer mir und in mir selbst. Aber ich habe auch das Entgegengesetzte gedichtet, das, was der in sich gekehrten

Betrachtung als Schlacke und Bodensatz des eigenen Wesens zu Gesicht kommt. In diesem Falle ist mir das Dichten wie ein Bad gewesen, aus dem ich mich reiner, gesünder und freier hervorgehen fühlte. Niemand kann dichterisch das darstellen, wozu er nicht bis zu einem gewissen Grade oder jedenfalls zu gewissen Zeiten das Urbild in sich selbst trägt. Und wo ist unter uns der Mann, der nicht zuweilen einen Gegensatz zwischen Wort und Handlung, zwischen Wille und Aufgabe, zwischen Leben und Lehre überhaupt in sich gefühlt und erkannt hat? Oder wo ist der unter uns, der nicht wenigstens bei einzelnen Vorfällen egoistisch sich selbst genug gewesen ist, und nicht halb ahnend, halb im guten Glauben dieses Verhalten sowohl vor anderen als auch vor sich selbst beschönigt hat?" Das Ringen des hellen, frohen Adelsmenschen mit der dunkeln, erdgebundenen Niedrigkeit hat der Dichter in sich durchlebt, die Frage, was Schein, was Sein im Menschenherzen zu nennen, von früh an durchgefochten, da er es eben als die Aufgabe des Dichters empfand, über zeitliche und ewige Fragen sich und anderen Klarheit zu verschaffen. Von der Selbstkritik ausgehend, wurde er zum Gesellschaftskritiker. Der kritische Zweifel ist seine stärkste Waffe.

Der klaffende Widerspruch zwischen Schein und Sein, den die moderne Gesellschaft mit so gutem Grund ängstlich zu verbergen trachtet, der vollendete Gegensatz zwischen Lehre und Übung mußte, so schroff und herausfordernd vor Augen gestellt, wie dies bei Ibsen geschah, auf die Angehörigen der herrschenden Gesellschaftsklassen einen peinlichen, ja marternd widerwärtigen Eindruck machen. Der Dichter wollte das. Um die Hohlheit und Nichtigkeit der geltenden Sitte, ihre feindselige Haltung wahrer Sittlichkeit gegenüber nachzuweisen, schreckte er nicht davor zurück, die durch sie hervorgerufenen Übelstände bis in ihre äußersten Konsequenzen zu verfolgen und mit rauher Hand bloßzulegen. Das trägt sehr dazu bei, den hohen Grad von Unheimlichkeit zu erklären, den solche vor keiner Schranke Scheu hegende Kritik bei schwächeren Geistern hervorbringen muß und der nicht allein mit Ibsens weltfremd in sich zurückgezogener Natur begründet werden darf, obzwar auch dieses Einsiedlerleben zweifellos tiefe Spuren in seinen Werken zurückließ. In geistiger Einsamkeit hatte er seine Jugend verbracht; jene Jahre in Bergen und Christiania, wo er lebhafter am Verkehr der Menschen teilnahm, waren für sein Schaffen nicht die ergiebigsten. Die Natur hatte Ibsen zum einsam

meditierenden Philosophen wie etwa Spinoza bestimmt, er gelangte auf anderem Wege dazu, mächtigen Einfluß auf die Geister zu gewinnen, aber man merkt es seinen Schöpfungen an, daß der lebenschaffende Poet in ihm minder stark ist, als der tiefsinnig-grüblerische Denker. In gewissem Sinne möchte auch von dem Norweger gelten, was Wilhelm von Humboldt an Fr. H. Jacobi über Schiller schrieb: „In ihm strebt der Geist eigentlich das philosophische und poetische Genie ineinander zu verschmelzen und dadurch ist er Schöpfer einer Poesie, von der noch bis jetzt kein Beispiel vorhanden war." Nur gelang diese Ineinsbildung hier nicht ganz so glücklich wie bei Schiller und der Denker in Ibsen überwuchert den Dichter. Es leidet jeder an den Fehlern seiner Vorzüge und die Weite des Gesichtskreises, der tiefspähende Blick, die Umfassung aller Menschheitsfragen, die Ibsen auszeichnen, mußten durch eine verhältnismäßig schwächere, rein poetische Empfindungsgabe aufgewogen werden. Seine eingehende Theaterkenntnis und große Gewandtheit im Technischen, in dem er gleichfalls ein Reformator wurde, glich dies wieder aus. Seine Kunst des Dialoges und der Charakteristik ist unbestritten. So schuf auch er sich wie Richard Wagner und wie Friedrich Nietzsche jene Kunstform, welche seiner Veranlagung entsprach.

Es wird jedenfalls höchst merkwürdig bleiben, daß unter den drei Männern, die im letzten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts die tiefgehendsten Wirkungen auf das europäische Geistesleben ausübten, neben einem Musiker von poetischer und philosophischer Begabung ein, man möchte sagen mißverständlich als Philosoph betrachteter Dichter (Nietzsche) und ein irrtümlich als Poet aufgefaßter Philosoph (Ibsen) sich befand. Richtiger ausgedrückt würde dies beweisen, daß ein von poetischer Glut erfüllter Denker und ein von philosophischer Kühle durchschauerter Dichter durch die eigenartige Vereinigung sonst getrennter Begabungen zu dem mächtigen Einfluß sich emporschwangen, den sie gegenwärtig genießen. So originelle Charakterköpfe wie Nietzsche und Ibsen, in denen (wie bei Richard Wagner) das Gegensätzliche neue, vorher unbekannte Verbindungen schließt, sind dadurch auserkoren, hochragenden Warttürmen gleich sich über die Niederungen der Menschheit zu erheben, neue Bahnen in ihrer Weise zu eröffnen, aber sie vermögen keine Schulen zu bilden, weil sie einzigartig sind. Auf die Einsamkeit angewiesen, individuell durch und durch, können sie gar nicht anders, als im

Individualismus, in schrofffter Ausprägung des eigenen Ich das Heil erblicken. Sie erfüllen ihre Pflichten gegen die Menschheit am besten, wenn sie diese Pflichten vernachlässigend, nur an dem Ausbau ihrer Persönlichkeit arbeiten, denn durch ihr Schaffen allein, gleichgiltig welche Richtung es einschlägt, werfen sie Gärungsfermente in die sonst leicht stockende geistige Bewegung, die, aufgenommen und verarbeitet, neues Leben zeugen und schließlich, sei es selbst wider die Absicht ihrer Urheber, den Entwicklungsgang der Menschheit beschleunigend, die Ziele echten Menschentums fördern. Die starke Energie des Wollens an sich ist etwas Wertvolles der gewöhnlichen, halbschlächtigen Mattherzigkeit gegenüber. Es ist leichter, einmal geweckte Tatkraft in die rechte Bahn zu lenken, als schlaffer, mit dem Strome treibender Trägheit trotzigen Willensentschluß einzuflößen. Die Welt bedarf des bewußt eingreifenden Wollens der Menschen, um rascher die notwendigen Entwicklungsstufen zu erklimmen. Die beiden großen Individualisten Ibsen und Nietzsche, die den Einzelnen zur Empörung wider die Gesamtheit aufrufen, werden schließlich jenem Endzweck dienen, welchen einer der edelsten und tüchtigsten englischen Sozialreformer, der früh verstorbene Arnold Toynbee, in einem Schlagsatz von höchster ethischer Bedeutung zusammenfaßte: „Das Individuum überhaupt wird um deswillen von der Herrschaft der Gemeinschaft befreit, daß es in bewußter Weise sich hingeben kann zu einer innerlicheren Einheit mit der Gemeinschaft."

Ibsen und Nietzsche traten in einer verflachenden Zeit auf und predigten das Evangelium der freien Einzelpersönlichkeit, damit schufen sie ein sehr notwendiges Gegengewicht gegen die vom Militärstaat wie von den älteren Formen der Sozialdemokratie in gleicher Weise und mit gleicher Berechtigung angestrebte Vernichtung des Individuums zum Vorteil der Gesamtheit, gegen eine schablonenhafte Zustutzung zu Normalmenschen, die letzten Endes auch zum Nachteil der Gesamtheit ausschlagen müßte. Der zahm gewordene Liberalismus war gegen diese bedenkliche Wendung der Dinge ohnmächtig, in ihm lag nichts Begeisterndes mehr. Der wilde Radikalismus der Aristokraten Ibsen und Nietzsche mußte erscheinen, mit all seinen Übertreibungen, um die Blinden sehend, die Tauben hörend zu machen, die Gefahr zu offenbaren. Mag dabei mancher Unselbständige, dem neuen, lockenden Ruf unbedacht folgend, aus der Charybdis undenkbarer völliger, mechanischer Gleichmacherei in die Scylla frevelhaft

rücksichtslosen, unbedingten Eigenstrebens geraten, die Position mußte ihre vollständige Negation finden, damit die Zukunft uns die höhere Synthesis aus diesen Extremen bescheren kann.

In dem Hauptpunkt, der Betonung des Einzelwillens, einig, schlagen Nietzsche und Ibsen jedoch weiterhin getrennte Pfade ein, Nietzsche verrannte sich mit Behagen in die äußersten Konsequenzen des in solcher Unbedingtheit irreleitenden Prinzips, Ibsen suchte nach einem Ausweg aus dem Labyrinth. Die Wesensverschiedenheit der beiden Männer bei aller scheinbaren Gleichheit dokumentiert sich am schärfsten in dem, was sie am höchsten feiern: dies ist für Ibsen die Macht des Willens, für Nietzsche der Wille zur Macht. Dürfte Nietzsche sich als ein „Teil von jener Kraft" erweisen, die Böses wollend, trotzdem das Gute schafft, so trachtet Ibsen selber danach, zur Verwirklichung des Erstrebenswerten beizutragen. In seinem eigenen Leben sind jene drei Perioden, welche die Menschheit durchwandern muß, wie in einem Mikrokosmus unterscheidbar: Unterwerfung unter die Autorität (in den fünfziger Jahren seiner norwegischen Phase), Losreißung von der Autorität (die Dramen von „Brand" bis zum „Volksfeind"), endlich freiwilliger Entschluß, sich einem neuen Ideal dienstlich zu eigen zu geben („Rosmersholm" und die folgenden Schauspiele). Natürlich sind diese drei geistigen Zonen nicht durch Schlagbäume an einem sicher fixierten Punkt genau abgegrenzt. Gleich die ersten poetischen Ergüsse des jungen Ibsen („Catilina") waren Zornrufe, und sofort nach den norwegisch-romantischen Dramen mahnen die „Komödie der Liebe", zum Teil auch die „Kronprätendenten" an neue Entwicklungen; im „Brand" sind bereits manche Hauptgedanken der dritten Periode keimartig enthalten und in „Hedda Gabler" wie im „Baumeister Solneß" erwacht eine sehnsüchtige Rückneigung nach den Zielen der zweiten Epoche, ja nach völliger Sprengung aller Moralfesseln, die mit „Klein Eyolf" wieder überwunden wird. Alle solche Einteilungen behalten etwas Willkürliches. So sei für Freunde des Schematisierens gleich auch eine andere Möglichkeit beigefügt. Die ersten sechs Dramen bis 1857 als unselbständige Anfänge, die nächsten sechs als der Dichter auf dem Wege zu sich selbst, wie er sein möchte, in der Mitte das Doppelschauspiel „Kaiser und Galiläer", das den erreichten Gipfel hätte bedeuten sollen, nun sechs realistische Gesellschaftsdramen des Dichters, der sein ideales Werk nicht schaffen

durfte und konnte, endlich sechs symbolistische Resignationsdramen. Architektonische Bedürfnisse befriedigt diese Einteilung eher, zutreffender ist die frühere. Im Großen und Ganzen darf man sagen: an der Herbeiführung neuer Zeiten, wo der einzelne, als freie Persönlichkeit anerkannt, um so williger und wirksamer seine Kraft in den Dienst der gemeinsamen Menschheitsziele stellt, arbeitet der genial verwegene Nietzsche mit als einer der „Eckfsteine unter dem Zorne der Notwendigkeit", Ibsen trägt in seinen reifsten Jahren dazu bei durch hohe, helle Königsgedanken gleich Håkon Håkonson. Darum wird das kommende dritte Reich den einen beklagen, den anderen dankbar seinen Vorausverkündern zuzählen.

Niemand kann über seinen Schatten springen; gewisser mit uns verwachsener Charakterzüge können wir uns nicht völlig entäußern, alles, was gelingen mag, ist, sie durch festen Willen zurückzudrängen, so daß sie nur in unbewachten Momenten wieder auftauchen. Henrik Ibsen fühlte stets den Trieb nach unbeschränkter, umfassendster Unabhängigkeit in sich, mit leidenschaftlicher Heftigkeit vertrat er lange die Anschauung, volle Ungebundenheit, gänzliche Loslösung des Individuums von jeder hemmenden Fessel sei das einzige erstrebenswerte Ziel. Dieses Ideal der absoluten Freiheit war ein Erbstück von 1789 und 1848, heute ist es von den vorwärts strebenden Geistern als ein ebenso lockender als gefährlicher Irrtum erkannt, der mit innerer Notwendigkeit zu jenen Schlußfolgerungen drängt, welche Max Stirner und Friedrich Nietzsche hieraus zogen. Die unnatürliche Gebundenheit der Menschen im 18. Jahrhundert ließ, die Ketten brechend, ins tollste Extrem flüchten, wie man stets dazu neigt, um ein Übel recht mit der Wurzel auszurotten, das gerade Gegenteil des bisherigen Zustandes zu wünschen, was lange als Ideal gepriesen, sich dann, endlich erreicht, nicht minder drückend erweist. Dies Streben nach völlig unbeschränktem Ausleben des Individuums erwuchs bei Ibsen aus dem Druck eigener Erlebnisse, die mit nie verwundener Härte der Verhältnisse den Jüngling gezwungen hatten, eine so ganz andere als die ihm angemessene Existenz zu erdulden. Derlei vergißt sich nicht. Ein persönliches Leben zu führen, wurde schon dadurch das Ideal für Ibsen; diese Forderung stellt er mit der Schärfe eines Gewissen aufrüttelnden Bußpredigers in seinen Werken. „In seiner Lebensführung sich selbst realisieren, das ist, meine ich, das Höchste, was ein Mensch erreichen kann",

schreibt er im August 1882. Sein Ich durchsetzen ist im gewissen Sinne ein altchristliches Begehren. Jede Seele hat unsterbliche Bedeutung, jeder ist als Kind Gottes dem anderen gleich, jeder verantwortlich für sein Seelenheil, jeder darum verpflichtet, Gott mehr zu gehorchen als den Menschen. Die protestantische Richtung verweist mit voller Entschiedenheit jeden auf sich selbst und seine eigene Gewissensentscheidung. Daher stammt die puritanische Strenge, mit der Ibsen die individualistische Tendenz auch dann noch vertrat, als er von religiösen Vorstellungen Abschied genommen. Die kleine, enge Gesellschaft in den Mittelstädten seines Vaterlandes beugt den Einzelnen viel unbarmherziger unter ihr Joch, als dies in Millionenstädten denkbar ist. Gegen die Konventionen, die allerorten die Stelle ursprünglicher Empfindung einnahmen, bäumte Ibsen sich auf. Er sah die Lüge als herrschende Macht im Staat und in der Familie, in der Religion und in der Kunst. Die Schablone will er sprengen, der Individualität freie Bahn schaffen, dabei geht es ihm oft wie in Hans Sachs' allegorischem Spiel: „Frau Wahrheit will niemand herbergen". Solche einzelne Kämpfer von rücksichtsloser Energie sind unentbehrlich, so sehr sie auch über das Ziel hinausschießen mögen. Sie müssen notgedrungen individualistisch auftreten, als Individuen das Recht auf Wahrheit erobern, um damit sozial nützliche Wirkungen zu erzielen. Ihre große Individualität dürfen wir ehrfürchtig bewundern, ihr nacheifernd unser Selbst eigenartig entwickeln, nur vor ihrer häßlichen Verzerrung im Individualismus mögen wir uns hüten.

Wenn man sich fragte, wie kam Ibsen dazu, die Persönlichkeit als das Wertvollste zu schätzen, im Kampf zwischen ihr und der Gesellschaft alle Schranken schlechthin als unberechtigt zu verdammen, alles oder nichts zu fordern, jeden Ausgleich abzulehnen, dann pflegte ein sehr wesentliches Moment für den subjektiven Ursprung dieser rücksichtslosen Schärfe vergessen zu werden. Ibsen ist Dramatiker, nichts als Dramatiker. Das dünne Bändchen mit 64 Gedichten als lyrischem Ertrag seines Lebens kommt bei Abschätzung seiner Bedeutung fast gar nicht in Betracht. Die Novelle, der Roman stehen unter anderen Gesetzen. Die Bühne wird auf den starken Zusammenprall entschiedener und entschlossener Kämpfer nie dauernd verzichten. Für das Theater ist das vorsichtig zurückhaltende Überlegen, die gewissenhaft sorgfältige Abwägung der Gründe für und gegen zwar

auch möglich, man denke an Wallenstein, jedoch nie so wirkungsvoll, wie das sichere, rasche Zugreifen, die stürmisch bewegte Tat. Auf der Szene behält nicht die leidenschaftslose kühle Weisheit, sondern die leidenschaftdurchtoste heiße Torheit Recht, insofern sie die Zuschauer im Innersten ergreift, ihre Herzen gewinnt. Die ruhige Überlegung wird oft ein kluges Kompromiß für weit zweckmäßiger halten, das Gegensätze abschleift und abstumpft, bis sie zeitweilig neben einander hergehen können. Der Roman kann dies glaubwürdig darstellen, das Drama nicht, zum mindesten nicht ohne an Interesse zu verlieren. „Alles oder nichts" ist zunächst ein Gebot der dramatischen Kunstform, die unter dieser Fahne ihre stärksten Wirkungen erzielt. Unbewußt zeigt sich Ibsen auch in seinen ethischen Forderungen als der geborene Theatermann. Darum erscheint ihm der Kampf um die Freiheit wertvoller, als die Freiheit selbst, mit einem neuen politischen Schlagwort ausgedrückt ist ihm die Bewegung alles, das Endziel nichts. Den Despotismus kann Ibsen (wie Brandes erzählt) brillant finden, weil er so viel „herrliche Freiheitsliebe" hervorruft. Da entspinnt sich Streit, Widerstand, vielleicht Revolution, kurzum dramatisch bewegtes Leben. Darauf läuft das Denken des Dichters immer wieder hinaus. Wer sich selbst durchsetzen will, ist eine dramatische Figur, je rücksichtsloser, desto besser, wer sich selbst opfert, kann eine werden, wer aber bedächtig marktet, wieviel er von seinen Ansprüchen ans Leben um der Gesamtheit willen aufgeben müsse und wieviel ihm die Gesellschaft dafür schulde, handelt vielleicht praktisch untadelhaft, ist aber dramatisch unverwendbar, gerade weil es ihm gelingt, einen billigen Vergleich zu erzielen. Das Drama ist kein Lehrbuch der Moral; der von allen ungestümen Trieben befreite Weise, der stets gerecht, gütig und wohlüberlegt handelt, ist ein menschliches Ideal, würde aber im Theater ziemlich langweilig, ein Schicksal, dem selbst „Nathan der Weise" nicht entginge, wäre ihm nicht unweise, lebendige Erinnerung gegönnt. Persönlichkeiten, interessante Charaktere, bewegte Geschicke verlangt die Bühne, deren Publikum wie Hilde das „entsetzlich Spannende" braucht, um erregt zu werden. Diese Hilde selbst wird im „Baumeister Solneß" für die Zuschauer die anziehendste Figur weil sie die einzige ist, die zu handeln wagt und Drama bleibt Handlung, wie Lyrik Stimmung. Gleich wichtig aber stehen neben der Handlung auch die Charaktere. Gerade an Ibsen zeigt sich dies:

nichts würde die so bedeutungsvolle Handlung in seinen Schauspielen allein vermögen, die ausgezeichnete Charakteristik der Personen erst gibt Lebenswahrheit und jenes Interesse, das der Dichter selbst erstrebt. Denn freilich darf bei dramatischer Wirkung nicht nur an greuelvolle Ritter- und Räuberstücke, Schlachten, Tumulte, Staatsaktionen, heftige Lärmszenen gedacht werden. Eine innerlich stark bewegte Handlung kann sich auch im Rahmen eines scheinbar friedlichen Bürgerhauses vollziehen: dies beweisen die modernen Schauspiele Ibsens, die fast alle wie Idyllen in still befriedigtem Kreise beginnen, dann die Decke lüften, so daß wir die stärksten Leiden und Leidenschaften unter der glatten Hülle entdecken. Die Weltanschauung Ibsens ist aber die des Dramatikers; den Bedürfnissen des Dramatikers entsprechen (und bis zu einem gewissen Grade entspringen) seine Forderungen. Das dritte Reich der Auflösung (nicht der Aussöhnung) der Gegensätze im harmonischen Einklang liegt in der Ferne, zunächst bevorzugt er den energischen Widerstreit der Meinungen und sein Ideal ist der dramatisch brauchbare Mensch.

In Ibsens Auftreten als Vorkämpfer der Frauenbewegung liegt eines seiner Hauptverdienste, obzwar seine unvergängliche Bedeutung nicht darin allein gesucht werden darf. Hier war er der unleugbar Bahnbrechende, sein „Puppenheim“ ist das dramatische Evangelium in diesem Streit und eben da ließ er seine Nora mit einseitigster Betonung des Rechtes auf Persönlichkeit, unbeirrt von jeder anderen Pflichtidee, vorgehen. Ebenso scheut Frau Alving theoretisch vor keiner Konsequenz ihrer freigewordenen Anschauung zurück, dann aber wird in „Rosmersholm“ erschreckend klar gezeigt, wohin solche unbedingte Selbstbehauptung führt. Im schonungslosen Kampfe wider die Lüge in allen ihren Formen gelangte der Dichter zuerst dazu, auch für die Jahrtausende hindurch am ärgsten unterdrückte und vernachlässigte Hälfte des Menschengeschlechtes Freiheit und Gleichheit zu fordern, sodann aber lernte er ebenso die Lüge der Aufklärung durchschauen, begreifen, wie wertlos, ja schädlich für die Menschheitsentwicklung selbstisch verwendetes Wissen sei, das sich keinem ethischen Glauben paart. Lange genug bloß bestrebt die Schranken niederzureißen, die das Individuum hindern, ganz es selbst zu sein, weil er die Erfüllung der Pflichten gegen sich selbst als Wichtigstes ansah, bekennt Ibsen dann in „Rosmersholm“, in der

„Frau vom Meere“ und in „Klein Eyolf“ laut und entschieden, es gebe noch ein Höheres als die Befreiung der Einzelpersönlichkeit: die freiwillige Hingabe des Individuums an ein Wesen oder eine Idee, wodurch der Einzelne die Form zerbrechend, in welche die Selbstsucht ihn bannte, sich dem Dienst eines außer ihm Befindlichen ergibt, „in Freiwilligkeit und unter eigener Verantwortung“. Diese Lösung stimmt auch in der Frauenfrage ganz mit Toynbees Ansicht überein, das Weib werde deshalb von der Obherrschaft des Mannes befreit, damit beide sich wieder zu einer höheren Gemeinschaft ihres Lebens und ihrer Bestrebungen vereinigen. Die tatsächliche Entwicklung der Frauenbewegung führte aber gerade in den müßigen Kreisen der Begüterten, doch auch in anderen Ständen auf Irrpfade, die mehr das Weibchen als das Weib frei werden ließen. Damit konnte Ibsen nicht einverstanden sein. Schon von der „Wildente“ an zeigt ein Teil seiner Frauengestalten eine veränderte Physiognomie. Bei Hedda Gabler, Hilde, Rita, Gunhild Borkman, Fanny Wilton, Maja werden die sinnlich-bösartigen Züge schärfer ausgeprägt, daneben in Tante Julle, Thea Elvsted, Asta, Ella Rentheim, Irene, das Ideal der Selbstaufopferung für andere neuerdings, wie bei Agnes, Solveig, Makrina, gefeiert. Das „reine Weib“ bleibt des Mannes Schutzengel, aber das Weibchen mit glühenden Sinnen sein Verderben, wie Helena für Julian. Thea wird die geistige Mitarbeiterin, die wahre Genossin Lövborgs. Das ist der Weg, auf dem Ibsen wie die ernsten und ehrlichen Vorkämpferinnen der Frauenbewegung diese sehen möchten. Rita wandelt sich so um. Es ist kein Zufall, daß drei Lehrerinnen (Martha, Petra, Asta) seine Ideen in positivem Sinne darstellen. Es läuft seinen Absichten zuwider, wenn es (wie Leo Berg sagt) „heute die Majas sind, die sich Noras Dialektik zu eigen gemacht haben“ und frei werden wollen zur Befriedigung ihrer Gelüste. Das Freiwerden des Individuums ist also (allgemeiner gefaßt) nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck freiwilliger Einordnung und Unterordnung des Einzelnen in ein größeres Ganzes. Schon in seiner allerradikalsten Zeit, wo er anarchistischen Ideen zustrebend, den Staat als Fluch des Individuums bezeichnete, klingt eine Vorahnung neuer geläuterter Gemeinschaftsbegriffe aus Ibsens Brief vom 17. Februar 1871 an Georg Brandes: „Man stelle Freiwilligkeit und geistige Verwandtschaft als das einzig Entscheidende für eine

Vereinigung auf — das ist der Beginn zu einer Freiheit, die etwas taugt."

„Immer strebe zum Ganzen und kannst du selber kein Ganzes
Werden, als dienendes Glied schließ' an ein Ganzes dich an,"

riet Schiller bereits. Seither drang die Anschauung sieghaft durch, der Einzelne sei niemals ein in sich abgeschlossenes Ganzes, körperlich und geistig trage er die Spuren seiner Abstammung in sich, selbst der Größte sei das Produkt jahrhundertelanger Kulturarbeit vieler Generationen, niemand lediglich seiner Taten Sohn noch Herr. Diese „schwindeltiefen Nachträtsel" wie sich die Selbstherrlichkeit des Einzelnen mit solchen unabhängig von ihm, oft unwiderstehlich wirkenden Einflüssen vereinen lasse, beschäftigen den Poeten schon im „Brand". Im „Volksfeind" lehnt er sich auf gegen die konventionellen Lügen, „das Bauernhuhn und der Straßenköter — das seien just die richtigen Prachtexemplare der Menagerie" und „die Kultur demoralisiere". Hier wird der Mensch ausdrücklich als notwendiges Schlußglied in der Reihe seiner Vorfahren erfaßt; nicht er selbst zu bleiben, sondern über sich selbst hinauszugelangen, muß nun sein Ziel werden, sein Scherflein beizutragen zu der fortschreitenden Veredelung des Menschengeschlechtes. Geistige Vornehmheit soll bestehen, nicht als dünkelhaft erhabene Ausnahme, vergessend, was sie alles den Lebensbedingungen verdanke, die sich für den oder jenen eben so außerordentlich günstig gestalteten, vielmehr als immer allgemeiner werdende Gesinnung froher Adelsmenschen. Darum nimmt Dr. Stockmann in scheinbarem Widerspruch mit seiner Rede ein Dutzend recht zerlumpter Straßenjungen in seine Schule; er weiß, daß „zuweilen merkwürdige Köpfe" darunter sind, denen nur die entsprechende Lebenslage mangelt, aus welchen sich aber „freie, vornehme Männer" bilden lassen, die einst „alle Wölfe nach dem fernen Westen" jagen.

Die geduldige, nie erlahmende, durch augenblickliche Umwälzungen nicht zu ersetzende Kulturarbeit der Jahrhunderte allein vermag aus dem Pöbel in Lumpen wie aus jenem in Seidenhüten echte Menschen zu bilden. Es ist nichts Hoffnungsloses die Menschen zu adeln, nur darf die übereilte Gier nicht Früchte genießen wollen, kaum daß der Samen ausgestreut wurde. Der Pessimismus kann bloß denjenigen erfassen, welcher mit so vielen den Grundirrtum teilt, das

Menschengeschlecht für ein alterndes zu halten, die Welt als unabänderlich zu betrachten; wer sich klar macht, wie wenig die paar Jahrtausende geschichtlicher Entwicklung im Vergleich zu der unendlichen, vor uns sich ausbreitenden Zukunft bedeuten, der wird einstimmen in die Erkenntnis, die der stete Fluß aller Dinge uns aufdrängt: die Welt ist eigentlich noch gar nicht, sie will erst werden. Mitten in solchem Weltwerden stehend ist es unsere Pflicht, mitschaffend diese entstandene Welt so zu gestalten, daß dies zum Wohle aller, nicht bloß einiger ausschlage, den Menschen insgesamt die Möglichkeit zu bieten, sich umzuschaffen zu Adelsmenschen.

Ähnliche Gedanken sind unausgesprochen auch in Ibsen lebendig wie in so vielen geistig Regsamen, aber dennoch zieht ihn die alte, nie rostende Jugendliebe heimlich hinüber zu den trotzig-eigenwilligen Ich-Menschen. Sie schildert er oft mit größerer Sympathie als die edle Fähigkeit aufopferungsvoller Entsagung, so schon Hjördis in der „Nordischen Heerfahrt", so empfindet er, vielleicht sich selbst unbewußt, lebhafter mit Hedda Gabler als mit Thea Elvsted und Julle Tesman, ja im „Baumeister Solneß" tritt derartige geheime Vorliebe nur zu erkennbar hervor. Der trotzige Norweger in Ibsen ist es, der tiefste Lebensfragen verwegen aufwirft, der Deutsche in ihm betrachtet die Probleme von allen Seiten, der Schotte hängt mystischen Träumen nach, der Däne scheut dann manchmal vor den letzten Konsequenzen zurück und setzt lieber ein Fragezeichen am Schluß. Die Nationalitätenmischung vererbte ihm mancherlei Eigenschaften, im ganzen überwiegt der Wille zur Wahrheit, die germanische Mißachtung jeder Verstellung. Es kann niemand über seinen Schatten springen. Darum denken wir, so inkonsequent dies auch ist, nach Emersons treffender Bemerkung, „immer bei solchen Handlungen auf die Sympathie der Menschen rechnen zu können, deren Vortrefflichkeit eben darin besteht, daß sie der Sympathie weit voraus sind und an eine zögernde Gerechtigkeit appellieren". Solche späte Gerechtigkeit wurde endlich auch dem lange verkannten Dichter der „Gespenster"; sie ihm in jener Weise zollen, welche darob die vorschreitenden Ansprüche der Gegenwart nicht hintansetzt, war der Zweck dieser Vorlesungen. Die Krankheitsgeschichte der letzten Jahrzehnte wollten wir in den Dramen Ibsens studieren, um uns an ihm über die eigenen Aufgaben zu orientieren.

Drei Lebensphasen unterscheiden wir in Ibsens Schaffen. Die

erste, national und romantisch gefärbt, sucht ewige Ideale auf dem Boden eines kleinen Volkstums, das dem Dichter die Welt bedeutet, zu verwirklichen. Sie will mahnen, aneifern, spornen; sie zürnt der kläglichen Schwäche der Landesgenossen, gerade weil sie unverrückbar bestrebt ist, die hehre Kraft und erhabene Stärke, die im Mark seiner Nordländer schlummern, zu erwecken. Der Idealismus dieser Epoche ist ein nach rückwärts gewendeter, insofern als er nicht Neues zum erstenmal schaffen, noch nie Dagewesenes begründen, sondern Vergangenes wieder hervorzaubern, Gewesenes in verjüngter Herrlichkeit auferstehen lassen will. Viel, vielleicht zu viel historischer Sinn zeichnet diese Epoche aus. Die zweite Phase charakterisiert zum guten Teil der Mangel an historischem Sinn, die Überschätzung des Einzelnen und die Geringachtung des Gegebenen. Damit ist die Fülle von historischem Detail in einem Werk dieser Epoche nicht im Widerspruch. Das hat sich nicht durch einen plötzlichen Umschwung der Gesinnung vollzogen; es ist das Ergebnis eines fast zwei Dezennien umfassenden Entwicklungsprozesses. Der Sinn für das Gewordene ist eigentlich nicht erloschen, nur ist an Stelle der historischen die naturgeschichtliche Denkart getreten. So erklärt es sich, daß gerade das letzte Drama der historischen Epoche, „Die Kronprätendenten", das Schaffen des noch nie Vorhandenen als Ziel Håkons, des nationalen Helden, feiert, und daß gerade im „Volksfeind", in dem alles Bestehende des Zugrundegehens wert erklärt wird, die große Bedeutung des Entwicklungsgedankens zu ihrem Recht kommt. Der Individualist Ibsen hatte im Vollgefühl einer kräftigen, kampffreudigen Persönlichkeit nicht die Schwierigkeiten, wohl aber die Dauer des Krieges gegen Lüge und Schablone unterschätzt. Darum folgte in der „Wildente" jener erstaunte Aufschrei des Unterliegenden, der sich selbst zum ironisch-beleuchteten Objekt wird, darum bleibt in „Rosmersholm" die Aufgabe gestellt, während der untergeht, der sie zu lösen vermocht hätte. Von den Dramen des Kampfes, von der anarchistischen Stimmung, die glaubt, es sei bloß erforderlich das Vorhandene rasch zu zerstören, um das Künftige sogleich an seine Stelle treten zu sehen, leiten diese Werke hinüber zu den Dramen der Resignation. Die Erkenntnis ist eingezogen, es handle sich um Tendenzen der Menschheitsentwicklung, die sich nur schrittweise durchringen, um Forderungen, zu deren Erreichung die Dauer eines Menschenlebens lange nicht genüge, um Probleme der

Generationen, nicht um Wünsche der Einzelnen. Der schroffe Individualismus muß vor der soziologischen Erkenntnis kapitulieren, der Greis sieht die Träume der Jugend in nebelhafter Ferne verschwimmen, all dies erzeugt eine Atmosphäre dunkler Ahnungen und schmerzlichen Verzichtens, in seinem letzten Werke sogar bitter pessimistischer Stimmung und Verkennung. Allein diese Resignation gilt dem Persönlichen, nicht dem Sachlichen. Das Streben bleibt, wenn auch herbe Schwermut weiß, daß der Ringende den Ausgang der Schlacht nicht mehr erleben werde. In „Hedda Gabler“ und „John Gabriel Borkman“ wird ein prätentiöses, angebliches Übermenschentum abgewiesen, in „Klein Eyolf“ (wie schon im „Volksfeind“) die Heranbildung der kommenden Geschlechter als das, was not tut, betont. Das eigene Wohl tritt zurück, hier waltet Resignation, das Emporbilden der Gattung in getreuer Pflichterfüllung rückt in den Vordergrund, hier waltet Hoffnung auf einstige Erfüllung. Noch tobt der Kampf, aber, ein müder Krieger, darf Ibsen sich den Trost gönnen, er habe auf seinem Posten vollauf seine Schuldigkeit getan, zum Vordringen der Schlachtlinie auf dem Gefechtsfeld des 19. Jahrhunderts wesentlich beigetragen, das 20. Säkulum stehe erheblich unter seinem Einfluß. Sein Schaffen war kein vergebliches, sein Ringen wird andere zur Klarheit führen. Auch ohne zu Ibsens Anschauungen bekehrt zu werden, muß jeder ernsthafte Hörer oder Leser seiner Dramen reichen Gewinn für sein Innenleben mit davontragen, abgesehen davon, daß diese Werke mit ihrer glänzenden Psychologie eine treffliche Schule der Menschenkenntnis sind, wie jedes hervorragende Dichterwerk. Die Unerschrockenheit des Fragens, die vor gar keiner Grenze Halt macht, rüttelt in Ibsens Werken an allen, altüberkommenen wie neuentstandenen Ansichten, an allen Lieblingssätzen der kompakten Majoritäten von rechts und von links. Ibsen lehrt zweifeln, selbstdenken, nachprüfen, skeptisch sein gegen jede sichere Wahrheit, gerade indem das Bedürfnis nach einer festen, gutbegründeten Weltanschauung, wie sie das 19. Jahrhundert nicht besaß, weil es ihrer zu viele zu besitzen glaubte, durch ihn geweckt wird. Als großer Anreger und Aufreger wird Ibsen eine Lebensmacht, in jedem, zu dem seine Stimme bringt.

Alte und neue Weltanschauung, Glaube und Wissen, liegen miteinander in Streit, Autorität und Gesetzlosigkeit; beide lernten wir kennen, würdigen und schließlich verwerfen. „Rosmersholm“,

